ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară George Călinescu

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Literatură universală:
Zoe Dumitrescu Bușulenga, Gh. Ceaușescu, Viorica Nișcov, Silvia Pandelescu, Ioan Aurel Preda, Juan Miguel Ribero Llopis, Michaela Șchiopu, Cornelia Ștefănescu, Ileana Verzea

Literatură comparată:
Andrei Brezianu, Ana-Maria Brezuleanu, Livius Ciocârlie, Victor Ivanovici, I. Oprișan, Catrinel Pleșu-Petrulian, Al. Săndulescu, Cătălina Velculescu

Texte și documente:
Luminița Beiu-Paladi, Mihai Vornicu

Cronica ediților:
Cornelia Ștefănescu

Recenzii

Revista revistelor

TOM 30

4 octombrie — decembrie

1981

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*), fiind singura cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuite. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției .

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sectorul I, cod 71021 (de unde publicația noastră poate fi procurată direct sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:

Bd. Republicii, nr. 13, București II.

cod 70311

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TOMUL 30
Nr. 4 1981

Revista de istorie şi teorie literară

Sumar

Literatură universală

ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA, Culturi naţionale — cultură universală 497
GH. CEAUŞESCU, Un topos al literaturii antice: veşnicul război dintre Europa şi Asia 501
SILVIA PANDELESCU, Contribuţii la tipologia monologului interior în romanul francez 509
CORNELIA ŞTEFĂNESCU, Marguerite Yourcenar 517
ILEANA VERZEA, Între modern şi modă. Note asupra romanului „gotic" în Anglia secolului XVIII 521
IOAN AUREL PREDA, Two visions, two modes of expression: Philip Larkin and Ted Hughes 529
MICHAELA ŞCHIOPU, Lirica lui Tommaso Campanella 537
JUAN MIGUEL RIBERA LLOPIS, La literatura catalana contemporánea . . 545
VIORICA NIŞCOV, Aspecte ale problematicii teatrului-document 551

Literatură comparată

LIVIUS CIOCÂRLIE, Proba mitului şi proba teoriei 561
CĂTĂLINA VELCULESCU, Varianta românească a unor pagini din Athanasius Kircher 567
AL. SĂNDULESCU, B. P. Hasdeu, personalitate europeană 573
CATRINEL PLEŞU-PETRULIAN, Însemnări despre două specii ale fantasticului: I. L. Caragiale şi E. A. Poe 577
ANDREI BREZIANU, George Coşbuc as a reader of Jonathan Swift 581
ANA-MARIA BREZULEANU, Proza scurtă rusă în periodicele româneşti de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX 589
VICTOR IVANOVICI, Boemul şi slujbaşul sau despre virtuţile tonului minor 597
I. OPRIŞAN, Destinul operei lui Hugo von Hofmannsthal în România (I) . . . 611

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Texte şi documente

MIHAI VORNICU, Corespondenţă primită de B. P. Hasdeu (V. Bogišić, At. J. Michelet, F. Max Müller, Adolfo Mussafia, I. Šišmanov 619
LUMINIŢA BEIU-PALADI, G. Călinescu: un articol de enciclopedie italiană despre Eminescu 627

Cronica ediţiilor

CORNELIA ŞTEFĂNESCU, Marcel Proust. Correspondance 631

Recenzii

ADRIAN MARINO, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (Nicholas Catanoy); ELENA SIUPIUR, *Relaţii literare româno-bulgare în perioada 1878—1918* (Rodica Florea); GELU IONESCU, *Orizontul traducerii* (Michaela Şchiopu); O. V. TVOROGOV, *Древне-русские хронографы* (Eleonora Gheorghiţă and Cătălina Velculescu); HANS ROBERT JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* (Mihaela Voicu); JAN VAN DER ENG, JAN M. MEIJER, HERTA SCHMID, *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright* (Sorina Bălănescu); THOMAS ARON, *L'Objet du texte et le texte-objet. La Chèvre de Francis Ponge* (Elena Brăteanu) 633

Revista revistelor

O revistă universitară franceză de studii române: „*Dialogue*" [Montpellier] (Nicolae Creţu; „*Secolul 20*", *nr. 7—8—9/1980* (Corina Popescu); „*Studii de literatură universală*" *XXI/1980* (Ileana Verzea) 643

Actualitatea ştiinţifică 646

Cărţi şi reviste primite la redacţie (Georgeta Stoia-Mănescu). . . 647

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TOME 30
No 4 1981

The Review of Literary History and Theory

Summary

Universal literature

ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA, National cultures — universal culture . . . 497
GH. CEAUŞESCU, A topos of ancient literature: the eternal war between Europe and Asia 501
SILVIA PANDELESCU, Contributions to the typology of internal monologue in the French novel 509
CORNELIA ŞTEFĂNESCU, Marguerite Yourcenar 517
ILEANA VERZEA, Between modern and fashion. Notes on the „gothic" novel in the England of the 18th century 521
IOAN AUREL PREDA, Two visions, two modes of expression: Philip Larkin and Ted Hughes 529
MICHAELA ŞCHIOPU, The lyrics of Tommaso Campanella 537
JUAN MIGUEL RIBERA LLOPIS, The contemporary Catalan literature . . . 545
VIORICA NIŞCOV, Aspects of the problems of the theatre-document 551

Comparative literature

LIVIUS CIOCÂRLIE, The proof of myth and the proof of theory 561
CĂTĂLINA VELCULESCU, The Romanian variant of several pages of Athanasius Kircher 567
AL. SĂNDULESCU, B. P. Hasdeu, a European personality 573
CATRINEL PLEŞU-PETRULIAN, Notes on two species of the fantastic: I. L. Caragiale and E. A. Poe 577
ANDREI BREZIANU, George Coşbuc as a reader of Jonathan Swift 581
ANA-MARIA BREZULEANU, Brief Russian prose in the Romanian periodicals at the end of the 19th century and beginnings of the 20th century. 589
VICTOR IVANOVICI, The Bohemian and the functionary or the virtues of the minor tonality 597
I. OPRIŞAN, The fate of Hugo von Hofmannsthal's work in Romania (I) 611

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Texts and documents

MIHAI VORNICU, Correspondence received by B. P. Hasdeu (V. Bogišić, At. J. Michelet, F. Max Müller, Adolfo Mussafia, I. Šišmanov) 619

LUMINIŢA BEIU-PALADI, G. Călinescu: an entry about Eminescu in the Italian Encyclopaedia 627

The chronique of editions

CORNELIA ŞTEFĂNESCU, Marcel Proust. Correspondence. 631

Book reviews

ADRIAN MARINO, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (The hermeneutics of Mircea Eliade) (Nicholas Catanoy); ELENA SIUPIUR, *Relaţii literare româno-bulgare în perioada 1878—1918* (Romanian-Bulgarian literary relations in the period 1878—1918) (Rodica Florea); GELU IONESCU, *Orizontul traducerii* (The horizon of translation) (Michaela Şchiopu); O. V. TVOROGOV, *Древне-русские хронографы* (Eleonora Gheorghiţă and Cătălina Velculescu); HANS ROBERT JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* (Mihaela Voicu); JAN VAN DER ENG, JAN M. MEIJER, HERTA SCHMID, *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright* (Sorina Bălănescu); THOMAS ARON, *L'objet du texte et le texte-objet. La Chèvre de Francis Ponge* (Elena Brăteanu) 633

The overview of journals

A French university journal of Romanian studies: "Dialogue" [Montpellier] (Nicolae Creţu); "Secolul 20", nos 7—9/1980 (Corina Popescu); „Studii de literatură universală", XXI/1980 (Ileana Verzea) . . . 643

Scientific news 646

Books and magazines received at the editorial office (Georgeta Stoia-Mănescu) 647

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CULTURI NAȚIONALE — CULTURĂ UNIVERSALĂ

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Se vorbește din ce în ce mai mult și parcă din ce în ce mai firesc, în a doua jumătate a secolului nostru, despre culturile naționale și cultura universală. O întreagă rețea de organisme și instituții specializate au apărut după cel de-al doilea război mondial, în scopul facilitării legăturilor între aceste două niveluri ale culturii, într-o lume aflată evident în cursul unor transformări capitale. Eforturile tuturor celor interesați în problematica specifică a culturii converg înspre punerea în valoare a bunurilor spirituale, a produselor creativității omenești de pretutindeni și din toate timpurile, pentru o mai bună cunoaștere și apreciere reciprocă între popoare. Strădania aceasta uriașă și costisitoare pornește însă dintr-o adîncă necesitate a dezvoltării istorice care se cere împlinită în viziunea unei umanități întregite și fraterne pe planeta noastră.

O geografie substanțial modificată a Terrei după cel de-al doilea război mondial, provocată de luptele pentru eliberare ale popoarelor Asiei și Africei, pentru scuturarea jugurilor imperialiste și colonialiste, pentru un alt fel de înțelegere a relațiilor între popoarele mari și mici, a generat un mod înnoit de gîndire cu privire la culturile naționale. Dorind să-și afirme prezența în lume, să se facă larg cunoscute, să-și pună fiecare în valoare potențialul creator trădînd puteri spirituale cu o pecete originală inconfundabilă, popoarele care și-au dobîndit independența și suveranitatea în ordinea politică și economică țin să arate și roadele acelor înzestrări care încununează și depășesc istoria strictă a unei etnii poate mai puțin rostite printr-o faimă a confruntărilor imediate în arena mondială. Prin astfel de aspirații majore cu privire la manifestarea și comunicarea pe plan internațional a tuturor popoarelor se face mai interesantă și mai ușoară colaborarea; obișnuința de a acorda cuvenita prețuire *celuilalt*, indiferent cît de mic sau de mare, sporește chiar în ciuda tuturor tensiunilor de alt soi. Pentru că în cultură, în domeniul imponderabil al spiritului, cantitatea nu mai înseamnă decît foarte puțin și o mască meleno-polineziană ori africană poate da loc la o emoție estetică echivalînd pe cea produsă de o colecție de Sèvres ori Delft, bunăoară.

Cum spuneam, tendința la o afirmare egală a culturilor naționale în concertul internațional cunoaște o accentuare și o precipitare impresionante, exprimînd evoluția spre o nouă măsură a lucrurilor, în a doua jumătate a secolului nostru. Dar direcțiile acestui spirit aspirînd spre cuprinderea totalității umane s-au schițat mai de mult și în variate feluri pe fața pămîntului, pornind mai cu seamă de la continentul european. Unui ev mediu dominat de ideia unei universalități legate de papali-

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 497—499, București, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tate ori de imperiu i-a urmat Renașterea care înțelegea să constituie o „republică a literelor" alcătuită din umaniștii tuturor popoarelor europene. Secolul XVIII a aruncat însă sămînța ce rodește astăzi, acel secol al filosofilor care au teoretizat egalitatea de principiu a oamenilor investiți cu aceleași facultăți raționale, chiar dacă aflați pe trepte diferite de evoluție într-un moment istoric dat. La capătul evoluției omului avea să strălucească în mii de culori *umanitatea*, așa cum o înțelegea Herder, de pildă, reunind valorile produse de toate popoarele lumii.

Desigur, nu din întîmplare a alcătuit Herder o primă culegere de poezie pe care o dorea universală și pe care a intitulat-o *Glasurile popoarelor în cîntece*. Era fructul (imperfect, fără îndoială, din punctul nostru de vedere), unei gîndiri teoretice, dar și al descoperirii uimite și entuziaste a marilor culturi afro-asiatice, care l-au înrîurit profund pe prietenul lui Herder, pe Goethe, admirator al poeziei indiene și persane, încercînd să-și înviorezе fiorul liric prin inspirația trasă din capodoperele acelor culturi.

Într-un astfel de context, nu este de mirare că Goethe a putut lansa, în 1827, termenul însuși care definea, premonitoriu, o nouă ordine a culturii: *Weltliteratur*. Însemna o nouă optică, o deschidere nebănuită înspre valorile tuturor popoarelor. A vorbi despre literatura lumii, despre literatura universală atunci, era o temeritate susținută doar de o clarviziune genială. Firește, a urmat crearea, în următoarea sută de ani, a disciplinelor de literatură universală și comparată, cu plusurile și minusurile pe care le știm, cu mărginirea de cele mai multe ori la studiul comparat al culturilor europene „majore", luate aproape exclusiv în considerație, ducînd la un *europocentrism* dăunător, în mare măsură, unei viziuni universalizante.

Pasul înainte a fost, însă, enorm, atunci cînd după 1945, cum spuneam, o altă configurație politică a planetei, făcînd posibilă o altă perspectivă asupra viitorului, a atras după sine consecințe foarte favorabile, în curs de desfășurare sub ochii noștri. Culturile naționale trăiesc un reviriment impresionant și mai cu seamă ies la soarele generos al egalității depline în drepturi în special culturile popoarelor mici aflate pînă acum într-o nedreaptă penumbră. Dar acest reviriment nu este deloc contrar, nu împiedică în nici un fel dezvoltarea impetuoasă, în ciuda tuturor obstacolelor, a ceea ce regretatul director al UNESCO-ului, René Maheu, numea civilizația universalului. Căci în strînsă legătură cu dimensiunile naționale ale culturilor și depinzînd de ecloziunea lor integrală apare în lume adevărata cultură universală, la a cărei edificare contribuie absolut toate popoarele Terrei, umanitatea globală. Această cultură a universalului (care are printre susținătorii ei pe un umanist strălucit ca Leopold Sedar Senghor) se constituie nu ca o sumă a tuturor culturilor naționale, cum strîmt sau eronat s-ar putea înțelege, ci ca o tablă de valori supreme produsă de aceste culturi și care ne poartă într-o altă zonă, într-o altă ordine, în care ne simțim încă puțin la îndemînă, dar în care vom fi acasă într-un viitor pe care-l dorim cît se poate de apropiat. Zona aceea ale cărei confinii încep să se întrezărească este una de confluențe, de convergențe, una de maxime generalizări ale umanului în toate ipostazele sale. Și calea pe care se ajunge în acel fericit tărîm care nu va mai fi o utopie de secol optsprezece, ci rezultatul strădaniilor a nenumărate generații care au aspirat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

înspre o fraternitate a spiritului uman este una singură : calea dialogului între toate culturile și civilizațiile lumii pentru cunoaștere, prețuire și edificare de tablă comună de valori.

Pe această cale a viitorului umanității înfrățite încercăm și noi, specialiștii în literatură universală și comparată, să păşim, în consens cu toată politica pentru instaurarea unei noi ordini în lume promovate de țara noastră, doritori de a face să conveargă politicul și culturalul prin acțiuni conjugate care să facă să prevaleze, prin mesaj superior uman, cultura și pacea asupra forței și agresivității.

Înrădăcinîndu-ne în culturile naționale cît mai adînc și mai autentic, vom căpăta acel elan, acea tensiune care să lumineze noul spațiu de cucerit, acel al culturii universale care odată luat în stăpînire va face din Pămînt, din planeta noastră, cum spunea Herder, „o stea printre stele".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

UN TOPOS AL LITERATURII ANTICE : VEŞNICUL RĂZBOI DINTRE EUROPA ŞI ASIA

GH. CEAUŞESCU

Herodot din Halicarnas este, după ştiinţa noastră, primul istoric care subordonează faptele unei legi şi explică desfăşurarea lor prin acţiuni umane şi nu prin voinţa divină, ca în cronicile săpate în piatră şi în lut ale monarhiilor orientale. Chiar dacă motivul invocat de Herodot pentru explicarea lungului şir de conflicte dintre greci şi barbarii din Orient — rapturile reciproce de femei — pare astăzi pueril, faptul de a nu aşeza la baza construcţiei sale intervenţia zeilor constituie o revoluţie în gîndirea umană. Legea istorică descoperită de Herodot este permanentul conflict între Orient şi Occident sau, în termeni geografici, între Europa şi Asia. Războaiele greco-persane sînt punctul culminant al acestui antagonism, care a început cu răpirea de către fenicieni a fetei regelui Inachos din Argos, Io. Replica grecilor a fost promptă, căci la scurtă vreme după aceea ei o răpesc pe Europa, fiica regelui din Tir. După ce grecii preiau iniţiativa prin raptul Medeii, tot ei săvîrşesc un act impardonabil în ochii perşilor; ei pornesc războiul troian pentru a răzbuna răpirea Elenei de către Paris. Pînă atunci conflictul se limitase numai la răpiri reciproce; grecii au fost cei care au început lupta cu armele, şi încă pentru un motiv nedemn de bărbaţi adevăraţi, după opinia lui Herodot şi a perşilor.

Războiul troian este primul care i-a opus pe greci Orientului. După opinia înţelepţilor perşi, transmisă de Herodot, responsabilitatea declanşării războaielor medice le revine în întregime grecilor, din cauza precedentului troian. Perşii considerau imperiul Asiei drept domeniul lor exclusiv şi se simţeau solidari cu întreaga istorie a acestui continent, dar nu emiteau pretenţii asupra Greciei şi a Europei. În schimb, grecii pînă în vremea lui Alexandru Macedon nu au aspirat să întemeieze un imperiu în genul celor orientale, astfel încît nu vizau dominarea Europei. Atunci cum se explică în cazul grecilor extinderea războiului troian şi a războaielor greco-persane ca războaie între Europa şi Asia? Echivalenţa între imperiul persan şi Asia se lămureşte uşor, căci perşii îşi extinseseră dominaţia asupra aproape întregului continent, atît cît era el cunoscut în secolul V î.e.n. Aşadar, Asia şi Persia sînt în optica grecilor aceeaşi realitate. Dar prin ce fapt Grecia a fost echivalentă cu Europa?

Primul text în care Europa apare cu sens geografic se află în *Imnul homeric către Apollo Pythicul*, de unde se poate deduce că ea desemna o parte a Greciei continentale, în opoziţie cu Peloponezul şi cu Grecia insulară: „Telfos", declară zeul, „am intenţia să construiesc aici un templu preafrumos, oracol pentru oamenii care vor voi să mă consulte

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 501—508, Bucureşti, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și care vor conduce aicea hecatombe, și anume cei care locuiesc Peloponezul și cei care locuiesc Europa, cum și cei care locuiesc insulele". Data prezumtivă a *Imnului către Apollo* este secolul VIII î.e.n. Deci, după toate probabilitățile, în secolul VIII Europa era o parte a Greciei, fără să putem preciza pînă unde se întindea ea. Următorul moment cînd Europa desemnează continentul este secolul VI î.e.n. Prima hartă geografică a *oikoumenei* este opera filozofului Anaximandru. Conform acestei hărți, *oikoumene* era înconjurată de oceanul planetar și era împărțită în două entități geografice, despărțite de Marea Mediterană, Europa și Asia. Prima era orientată către N—V, a doua către S—E. Urme ale acestei teorii geografice se găsesc la Hecataios din Milet, care își împărțise lucrarea *Periodos ges* în două cărți, purtînd titlul, prima — *Europa*, a doua — *Asia*, ultima incluzînd și Lybia, adică Africa. În epoca lui Hecataios din Milet, Lybia devenise un continent de sine stătător, despărțit de Asia prin fluviul Nil. Dar faptul că Hecataios își împărțea cartea în cele două capitole mai sus-menționate demonstrează persistența în tradiția greacă a teoriei celor două continente. De la opoziția geografică pînă la cea a tipologiei lor spirituale nu era decît un pas, care a fost făcut în perioada consecutivă războaielor medice și este o consecință a acestor războaie, căci a trebuit să se producă invaziile persane ale lui Darius și Xerxes, pentru ca sentimentul comunității etnice și spirituale să fie potențat la greci. Cu toate acestea, literatura greacă începe sub semnul unității și al solidarității elenice. Faptele cîntate de Homer sînt legate de prima acțiune purtată în comun de greci, războiul troian, iar autorul a fost adoptat ca poet „național" de toate cetățile grecești. Homer este unul din factorii de unitate ai rasei elenice. Incapabili de a se uni politic, din motive care, în ciuda numeroaselor ipoteze formulate de-a lungul veacurilor, au rămas fără o explicație peremptorie pînă acum, grecii antici s-au recunoscut solidari întru *Iliada* și *Odiseea*. Oricine propovăduia ideea federalizării Eladei invoca asediul Troiei și poemele homerice. Isocrates, teoretizînd necesitatea războiului antipersan, îl justifica prin faptul că numai lupta în comun va putea cimenta legăturile între cetățile grecești, și aducea ca argument istoric în sprijinul tezei sale precedentul troian. Chiar și legitimitatea conducerii era susținută cu argumente homerice: Gelon din Siracuza, după spusele lui Herodot, accepta să trimită o armată în Grecia pentru a ajuta Sparta și Atena în timpul celui de-al doilea război medic, cu condiția investirii sale în funcția de comandant suprem al trupelor grecești, condiție respinsă de spartani, căci, afirmau ei, Agamemnon s-ar răsuci în mormînt aflînd că Gelon, și nu un spartan, conduce războiul. Un răspuns similar primește Gelon și din partea atenienilor, atunci cînd renunță la comanda supremă, solicitînd doar conducerea operațiilor navale (7, 158—161). Homer este simbolul solidarității elenice. Dar momentul cînd această solidaritate se cimentează, cel puțin în domeniul spiritual, îl constituie războaiele medice. Invaziile lui Darius și Xerxes reprezintă unul din momentele culminante ale istoriei Greciei. „Astfel de lucruri se cuvine să povestești în timpul iernii", spune Xenofanes, „stînd în jilțul moale după ce ai mîncat bine, /bînd vinul dulce și ronțăind semințe :/ cine ești și de unde vii, bărbate? Cîți ani ai, ferice?/ Cîți ani aveai cînd a sosit medul?". Ultimul vers, „Cîți ani aveai cînd a sosit medul?", arată că încercările persane de subjugare a Greciei au devenit în conștiința grecilor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

momentul istoric de referință. De atunci datează unul din laitmotivele literaturii grecești: *eleutheria*. Maraton și Salamina sînt simboluri ale voinței spiritului grecesc de a-și păstra nealterată ființa. Între oameni și pămînt simbioza este perfectă, iar umbra lui Darius, invocată de perși în tragedia cu același nume de Eschil, sfătuiește ca niciodată mezii să nu mai atace Grecia, căci „și pămîntul luptă pentru greci". Chiar dacă unele cetăți au „medizat", sentimentul unității a fost general în fața pericolului înglobării întregii Grecii în imperiul persan. În fața amenințării lui Xerxes are loc, după Herodot, prima încercare de federalizare a Eladei. Sentimentul unității este atît de puternic, încît, atunci cînd spartanii s-au temut de o defecțiune a atenienilor, aceștia din urmă au replicat că ei nu pot săvîrși un act de trădare, deoarece toți grecii au același sînge și aceeași limbă, deci comunitate etnică și lingvistică, și venerează aceeași zei, *id est* comunitate spirituală (8, 144). Chiar dacă nu a dus la federalizarea politică, amenințarea persană a determinat, așadar, potențarea conștiinței unității, care de aici înainte va fi dominantă printre greci, cel puțin în domeniul intelectual, în ciuda numeroaselor războaie pe care polisurile le-au purtat între ele, la scurtă vreme după înfrîngerea lui Xerxes.

Din sentimentul apartenenței la aceeași spiritualitate derivă pentru greci conștiința deosebirilor fundamentale care îi despărțeau de lumea barbară. *Barbari* erau toți cei care nu foloseau limba greacă, dar barbarul prin excelență era medul. Războaiele persane i-au stimulat pe greci să analizeze cauzele conflictului și să compare modul lor de viață cu cel al barbarilor. Cum știința presupune în mod necesar comparația, înseamnă că invazia persană a dus și la potențarea spiritului științific la greci. Analizînd deosebirile dintre ei și barbari, grecii ajung la concluzia superiorității lor indiscutabile față de aceștia; „se cuvine ca grecii să-i conducă pe barbari", afirmă sentențios Euripide în *Ifigenia în Aulis*. Dar dobîndirea conștiinței superiorității față de lumea barbară înseamnă și dobîndirea conștiinței de sine. Chiar dacă ideea lui Kornemann *(Weltgeschichte des Mittelmeerraumes*, München, 1967) că fără războaiele persane cultura greacă ar fi avut aceeași cale de evoluție ca și la celelalte popoare ale antichității nu se poate susține, campaniile lui Darius și Xerxes au accelerat procesul găsirii propriei identități, condiție *sine qua non* a unei culturi superioare. Bătăliile de la Platea și Mycale au încheiat practic războaiele medice, dar după încetarea operațiilor militare conflictul a continuat, cel puțin din partea grecilor, în planul ideilor, prin numeroasele scrieri unde autocratismul monarhic oriental este pus în antiteză cu idealul grec de libertate politică și spirituală.

Așadar, peste vechea teorie a împărțirii *oikumenei* în două continente opuse geografic, s-a suprapus, după războaiele medice, ideea antagonismului spiritual dintre greci și perși; opoziția geografică este mutată în cîmpul ideilor, iar asediul Troiei este interpretat ca fiind primul război dintre Europa și Asia.

După încheierea celui de-al doilea război medic apar lucrări în care Europa este opusă Asiei. Textul cel mai cunoscut se află la Hippocrates, în *Tratatul despre aer, ape și locuri*, cap. V. Hippocrates constată deosebiri fundamentale între locuitorii Europei și cei ai Asiei, deosebiri pe care el și le explică prin doi factori: geografia și sistemul politic. Clima este în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Asia mult mai blîndă decît în Europa, ceea ce îi determină pe locuitorii ei să se mențină într-o veșnică inerție, în timp ce în Europa variațiile de temperatură și climaterice stimulează spiritul uman. Ne aflăm în fața primei formulări a determinismului geografic, care anticipează unele din premisele care vor sta la baza sistemului construit de H. Taine. Hippocrates mai adaugă un argument : Asia este guvernată de regi, adică locuitorii ei sînt supuși unei voințe absolute ; efectul unui asemenea sistem de guvernare, spune Hippocrates, este că totul se face din voința și în favoarea monarhului, ceea ce are ca efect lipsa inițiativei și inerția. Chiar dacă printre locuitorii Asiei se află și indivizi care de la natură au fost înzestrați cu calități deosebite, acestea sînt repede înăbușite din cauza sistemului, care îi supune. Locuitorii Europei nu sînt sub monarhi, ceea ce, după Hippocrates, stimulează inițiativele individuale. Un secol mai tîrziu, Aristotel reia discuția în *Politica*, așezînd ca premisă pentru explicarea diferențelor nu geografia sau sistemul politic, ci caracterul locuitorilor, din care decurge sistemul politic : locuitorii diferitelor regiuni ale Europei, afirmă Aristotel, sînt plini de curaj, dar deficitari sub raportul inteligenței, și din acest motiv ei își conservă libertatea, fiind în fond incapabili de o organizare politică superioară. Popoarele Asiei sînt mai înzestrate sub raport intelectual, dar lipsite de curaj, ceea ce explică faptul că ele sînt destinate unei sclavii eterne. Grecii, ocupînd regiuni intermediare, reunesc calitățile tuturor și, dacă s-ar uni, ar supune toate națiunile. Așadar, Hippocrates încearcă să explice superioritatea Europei față de Asia, iar Aristotel înclină către aceeași concluzie, fiind categoric numai în cazul unei părți a Europei, și anume Grecia. Asta înseamnă și că în secolele V și IV în Grecia se purtau discuții asupra Europei și Asiei. Și, cum libertatea spirituală caracteristică grecilor presupunea formularea de opinii contrarii, aflăm și voci care afirmau superioritatea Asiei. Un ecou tîrziu al acestor teorii apare la Diodor din Sicilia, care compară sistemul de educație filozofică grecesc cu cel caldean. După el, sistemul caldean este superior, deoarece înțelepciunea este monopolul unei caste, în cadrul căreia adevărurile rămîn imuabile și sînt transmise din generație în generație, fără nici o modificare ; spre deosebire de caldeeni, spune Diodor, grecii caută să făurească mereu sisteme noi, se contrazic între ei și seamănă tulburare printre discipoli, care, hărțuiți de idei contradictorii, cad în scepticism și agnosticism. Referindu-se la asemenea teorii care postulau superioritatea Asiei, Isocrate reacționează afirmînd sentențios că „este rușinos să socotești că Asia este mai bună decît Europa și că grecii sînt inferiori barbarilor" *(Filip)*. Asemenea lupte ideologice întăreau convingerea că, cel puțin sub raportul forțelor politice și al civilizației, *oikumene* era împărțită în două entități ; Europa și Asia, prima confundîndu-se cu imperiul persan, a doua, lipsită de un imperiu, dar în care grecii constituiau forța activă.

Prima operă literară ajunsă integral pînă la noi în care apare antiteza dintre Europa și Asia este tragedia *Perșii*, a lui Eschil. Prin ordinea cosmică statornicită de Zeus, Asia, dar numai Asia, era supusă unui singur om. Hybrisul lui Xerxes a fost încercarea de a încălca voința divină, în ciuda numeroaselor oracole care îl avertizau asupra deznodămîntului fatal al întreprinderii sale. Antiteza e formulată clar în visul premonitoriu pe care regina Atosa, mama lui Xerxes, îl povestește corului : ea a văzut în vis două femei de o frumusețe deosebită ; una era îmbrăcată în haină

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

persană, cealaltă în haină dorică. Cele două femei se aflau într-un permanent conflict; atunci intervine Xerxes, care vrea să le înjuge la carul său. Cea îmbrăcată în haină persană acceptă înjugarea, cealaltă refuză, se zbate și reușește să scape. Alegoria este străvezie: perșii — femeia îmbrăcată în haine persane reprezentînd Asia — acceptă sclavia, în timp ce grecii — femeia îmbrăcată în haine dorice este Europa — refuză supunerea. Aceasta este prima manifestare a unui topos literar care, după și datorită războaielor medice, va face carieră în Antichitate, dar care, din cauza modului fragmentar în care a ajuns pînă la noi producția literară grecească și romană, poate fi doar parțial urmărit.

Am arătat la început că Herodot observă ca o constantă a istoriei războiului dintre Europa și Asia, război a cărui primă manifestare a fost asediul Troiei. De aici înainte, formula războiului dintre Europa și Asia aplicată distrugerii Ilionului devine un loc comun. După Isocrates, războiul troian consfințește prima victorie a Europei asupra Asiei: καὶ ὅτε πρῶτον τὴν Εὐρώπην τῆς Ἀσίας τρόπαιον στήσασαν *(Elena*, 219 c). Vergilius se întreabă care a fost cauza acestui război: *quae causa fuit consurgere in arma/Europamque Asiamque et foedera soluere furto? (En.*, 10, 90—91), întrebare la care Seneca ia răspunsul din Herodot: *armantur parentum in liberos manus, nefandae apponuntur epulae et propter unius mulierculae raptum Europa atque Asia decenali bello conflingunt (De matrimonio*, 67). Tot la Seneca, Andromaca îi explică Elenei că ea a fost motivul unei atît de mari vărsări de sînge, în următorii termeni: *tibi fluxit Asiae, fluxit Europae cruor (Troades);* mai înainte, Propertius declara că în adolescență se mirase că o femeie a putut fi cauza unui război atît de violent: *Olim mirabar, quod tanti ad Pergama belli/Europae atque Asiae causa puella fuit* (2, 3, 35—36). Pentru Statius, încleștarea marțială cu mîini însîngerate a Europei și Asiei a fost o hotărîre a zeilor. Urmînd tot ideile lui Herodot, Valerius Flaccus, în *Argonauticon*, socotește războiul de la Troia drept primul dintr-o serie mai lungă: *Europa atque Asia prima haec commitat Erinys.* Cum războiul troian este definit drept războiul dintre Europa și Asia, eroii participanți la aceste lupte sînt caracterizați în consecință: Agamemnon este *uictor Asiae ferocis* și *ultor Europae* (Seneca, *Agamemnon*, 204—205); Astyanax este *flos Asiae* (Ausonius, *Epitaphia Heroum*, 15, 1); incendiul cetății este incendiul întregului continent; *omnia uidit/euersa et flammis Asiam ferroque cadentem* (Iuuenal, 10); mormîntul Ilionului este mormîntul întregii Asii: *illic et natos Troiamque Asiamque sepultam/ iuueni et nostrum quidquid ibique iacet* (Ausonius, *Epitaphia Heroum*, 23, 5—6). Așadar, de la Herodot pînă la sfîrșitul Antichității — l-am omis deocamdată pe Lycophron —, războiul troian apare ca război între Europa și Asia. Toposul era atît de răspîndit, intrase atît de adînc în conștiința publică, încît îl găsim utilizat ca simplu clișeu, o sintagmă pe care poeții o folosesc atunci cînd pomenesc asediul Troiei.

Al doilea moment al istoriei căruia i se aplică toposul îl constituie războaiele medice. Herodot le așezase în descendența războiului troian, fiind și în acest caz un precursor. Platon, în dialogul *Menexenos*, afirmă că „perșii, stăpîni ai Asiei, voiau să subjuge Europa, dar au fost opriți și înfrînți de atenieni". Isocrates, promotor al principiului federalizării Greciei și al necesității războiului antipersan, își susține ideile ș cu argu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mente istorice, invocînd războiul troian, prima victorie a Europei asupra Asiei *(Elena)*, și afirmă că prin acțiunea comună a grecilor Europa va deveni mai puternică decît Asia *(Panatenaic)*, fapt care a devenit evident după războaiele medice, cînd Europa a triumfat asupra Asiei, dovedindu-și astfel superioritatea *(Panegiric, Panatenaic)*. Tot în discursul *Panegiric*, Isocrates declară dreptul Europei de a participa la bogățiile Asiei. Războiul etern dintre Europa și Asia devine la Isocrates un argument puternic în sprijinul ideilor sale politice. Toposul străbate epocile și, din nou făcînd abstracție de Lycophron, îl regăsim la Cornelius Nepos, care în *Viața lui Themistocles* caracterizează astfel acțiunea acestuia la Salamina: *Sic unius prudentia Graecia liberata est Europaeque succubuit Asia.* În epoca imperială romană, grecul Alkaios face o paralelă între acțiunea în Grecia a lui Xerxes și cea a lui Flamininius; „Xerxes a condus armata persană către pămîntul Greciei; și tot acolo Flamininius a dus armata romană din bogata Italie./ Dar primul a venit pentru a așeza jugul de sclav pe gîtul Europei/, în timp ce al doilea, pentru ca Grecia să nu mai fie în condiție servilă". Alkaios reunește două teme: încercarea de subjugare a Europei de către Xerxes, și *libertas Greciae*, temă a propagandei romane, al cărei exponent se făcuse Flamininius. Alte victorii grecești împotriva perșilor, în afară de Maraton și Salamina, sînt privite prin același motiv. Diodor din Sicilia afirmă că atenienii, sub conducerea lui Cimon, învingîndu-i pe perși, aduc o ofrandă lui Apollo la Delfi și așază acolo o inscripție în care stă scris că Europa a triumfat asupra Asiei; Athenaios transmite informația că fiica lui Filip al II-lea al Macedoniei și a Cleopatrei, născută în timpul pregătirii campaniei antipersane, a căpătat numele *Europa*, dovadă cît de puternic se manifestă tradiția literară în conștiința greacă. Așadar, în ce privește războaiele purtate împotriva monarhiilor orientale, toposul războiului dintre Europa și Asia constituie una din modalitățile de exprimare a opoziției dintre greci și barbarii din Orient, cum și, în cazul lui Isocrates, un argument în afirmarea necesității cuceririi imperiului persan de către greci. Cum cucerirea s-a realizat efectiv prin campaniile lui Alexandru Macedon, nu este de mirare că s-a găsit un scut pe care este zugrăvită bătălia de la Arbela, unde mai figurează și două femei, cu mențiunea epigrafică că ele reprezintă Asia și Europa. Dar despre acțiunea macedoneanului privită prin această prismă ne-a parvenit un singur document literar, poemul *Alexandra* al lui Lycophron.

Poet alexandrin cu toate pretențiile de erudiție ale școlii din care făcea parte, Lycophron scrie un lung și obscur poem *Alexandra*, în stil sibilinic, fapt care a determinat caracterizarea lui drept τὸ σκοτεινὸν ποίημα (poemul obscur). În aproape 200 de versuri, Lycophron dezvoltă tema războiului veșnic dintre Europa și Asia. Stilul său este complicat, plin de aluzii mitologice, astfel încît el nu numește cele două continente, ci, contaminînd mitul răpirii Europei de către Zeus cu geografia, vorbește de conflictul dintre mama lui Prometeu, adică Asia, și mama lui Sarpedon, adică Europa. Apoi înșiră 12 episoade ale secularei lupte, care începe, ca la Herodot, prin rapturi de femei: 1. fenicienii o răpesc pe Io; 2. cretanii o răpesc pe Europa și ocupă Troia; 3. argonauții răpesc lîna de aur; 4. Tezeu și Heracles le învîng pe amazoane — deci după răpirea lui Io europenii săvîrșesc trei acțiuni, pînă să se producă o replică asia-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tică; 5. ca răspuns la acțiunea lui Tezeu și a lui Heracles, amazoanele pustiesc Atica; 6. Heracles distruge Troia; urmează două acțiuni asiatice: 7. Tyrrhenos cucerește Etruria, și 8. Paris o răpește pe Elena; 9. replica grecilor este promptă de astădată, astfel încît momentul următor e campania dusă de greci sub comanda lui Agamemnon la Troia; ca replică, 10. regele Midias supune Tracia, și, mai tîrziu, 11. Xerxes invadează Grecia. În sfîrșit, epilogul fragmentului, un leu îi supune pe perși regilor macedoneni. Leul este o aluzie străvezie la Alexandru. Cu acest ultim episod se încheie pentru Lycophron ciclul istoric, căci Asia a fost înfrîntă definitiv de Europa. Toposul este deci o invenție a grecilor și se referă exclusiv la momente din istoria Greciei. Cum Grecia dispare ca forță politică după Alexandru, cum în imperiile elenistice grecii sînt amestecați cu orientalii fără să mai poarte lupte cu aceștia, în mod logic toposul nu putea fi aplicat unui alt moment al istoriei antice. Surprinzător, el reapare în legătură cu bătălia de la Actium. Philo din Alexandria citează în *Legatio ad Caium* un imn în cinstea lui Augustus, probabil tot opera unui poet oriental, poem scris după moartea împăratului. Descriind lupta de la Actium, anonimul poet se exprimă în felul următor: „și s-au luptat pentru întîietate insule cu continente și continente cu insule, avînd la sfîrșit drept conducători pe cei mai străluciți generali romani. Și din nou cele două părți imense ale universului s-au ridicat una împotriva celeilalte, luptînd pentru stăpînirea lumii, Asia împotriva Europei, Europa împotriva Asiei; și, ridicîndu-se neamurile Europei și ale Asiei de la capătul pămîntului, au purtat grele războaie peste tot, pe pămînt și pe apă, încît în scurt timp tot neamul omenesc s-ar fi distrus în lupte sîngeroase și ar fi dispărut în întregime, dacă nu s-ar fi ajuns la un deznodămînt fericit, datorită unui conducător, Augustus, supranumit pe drept cuvînt «cel ce îndepărtează nenorocirile»". Victoria de la Actium este așezată deci în descendența războiului troian, a războaielor medice, a cuceririlor lui Alexandru, deci a tuturor momentelor din istorie cărora li s-a aplicat toposul războiului dintre Europa și Asia. Dar ele erau fapte ale istoriei grecești și înșirarea lor înseamnă că Actium ar fi un moment al acestei istorii. Și Virgilius interpretase Actium ca o luptă între Occident și Orient, dar nu stabilise nici un antecedent, deși utilizase toposul în *Eneida*, cum am văzut mai înainte, pentru că Actium era în viziunea lui un episod roman prin excelență. Autorul citat de Philo așază însă în mod conștient Actium ca o ipostază a Maratonului și a Salaminei. Ciudată din punct de vedere istoric, căci Augustus repudiase elenismul, interpretarea are o solidă logică internă. Pomenind marile merite ale lui Augustus, poetul spune printre altele: „El este cel care a dat libertate tuturor orașelor, cel care a transformat haosul în cosmos, cel care a unit și a supus toate popoarele aflate în sălbătăcie. *El a mărit Elada cu multe Elade și i-a elenizat (ἀφελληνίσας) pe barbarii din regiunile nordice*". Ce regiuni barbare din nord au fost elenizate în timpul lui Augustus? Nu poate fi vorba decît de Gallia, Belgia și porțiunea din Germania aflată sub stăpînirea romană. Dar toate aceste regiuni se aflau în zona de influență culturală romană, fapt pe care anonimul autor nu putea să-l ignore. Asta înseamnă că pentru el acțiunea civilizatorie a Romei nu a fost decît o prelungire în timp și spațiu a spiritului elen, poetul anticipînd astfel o teorie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care și astăzi se bucură de largă audiență. Dacă Augustus a elenizat lumea, înseamnă că și el este un moment al istoriei grecești, și așezarea lui în descendența altor momente ale aceleiași istorii apare ca un fapt normal.

În antichitatea tîrzie, toposul încetează să mai fie aplicat altor momente, cu rare excepții, de exemplu la Claudian. Îl vom regăsi însă în evul mediu: în descrierea bătăliei de la Poitiers, cronicarul Isidor cel tînăr utilizează termenul de *europenses* pentru soldații lui Charles Martel. Duroselle, unul din comentatorii textului, afirmă că acesta este primul exemplu de solidaritate europeană. Cum s-a ajuns însă aici, nu se poate ști, conchide el: „par quels cheminements intelectuels en est-on venu là? On l'ignore". Căile sînt literare: cronicarul reia vechiul topos și îl aplică bătăliei de la Poitiers. Faptul că utilizează termenul *europenses* nu este surprinzător: și Seneca folosise *asiatici* pentru Asia. La Cornelius Nepos apare cuvîntul *europaei*, iar în *Historia Augusta*, *res europenenses*. Toposul își prelungește astfel existența în evul mediu.

Nu este în intenția noastră să-l urmărim mai departe, în timpul Renașterii și al epocilor moderne. Aplicarea lui la diferite evenimente se produce și în contemporaneitate. În încheiere, vom cita numai două exemple de aplicare a toposului la istoria antică, topos care, chiar dacă nu a determinat configurarea unei conștiințe europene, a contribuit la formarea ei, cel puțin în rîndul elitelor intelectuale.

Istoricul elvețian Bachoffen (sec. XIX), într-un amplu studiu, *Italien und der Orient*, susține că decisivă în triumful Occidentului asupra Orientului, al Europei asupra Asiei, a fost acțiunea Romei. Față de războaiele punice, cele medice au fost jocuri de copil. Scipio, Cato, Augustus sînt campionii Europei, Pompei, Brutus, Cassius — ai Asiei. Fiecare pas al evoluției romane este, în concepția lui Bachoffen, o victorie a Europei.

Droysen își încheie preambulul la *Istoria lui Alexandru cel Mare* cu următoarele considerații: „Această luptă se repetă secol de secol. Aceeași teroare zvîrle popoarele Asiei spre cucerirea Occidentului. Aceeași nostalgie împinge popoarele Occidentului către Mormîntul sfînt. Popoare mereu noi irup în arenă. Deja Asia a ajuns în inima Europei, iar Europa forțează porțile Asiei. Cine poate cunoaște viitorul? Dar va veni ziua în care se va decide lupta milenară între Orient și Occident. Ultima luptă va fi dată; pacea mutuală originară se va restabili, și istoria va intra într-un ciclu nou".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONTRIBUȚII LA TIPOLOGIA MONOLOGULUI INTERIOR ÎN ROMANUL FRANCEZ

SILVIA PANDELESCU

Printre procedeele de bază ale romanului contemporan, așa cum ele se deslușesc după mutațiile profunde pe care acesta le-a suferit mai cu seamă începînd din a doua decadă a secolului nostru, pe lîngă alte tehnici înnoitoare vizînd abordarea timpului și spațiului, se remarcă utilizarea monologului interior, impus scriitorilor de necesitatea explorării mai profunde a universului uman. Dezvoltarea acestui procedeu, cu rădăcini adînci în teatrul, romanul și poezia din trecut, trebuie privită atît în lumina cercetărilor din domeniul filozofiei, psihologiei și psihanalizei, care au condus la noi concepții asupra ființei umane, lărgind mult aria cunoașterii acesteia, cît și a apropierii literaturii de cea de a șaptea artă, care a transmis romanului unele tehnici specifice, ca, de pildă, montajul.

Recurgerea la diferite tipuri de monolog interior a permis urmărirea îndeaproape a complexității vieții unei sau unor conștiințe, a discontinuității actelor psihologice, a explorării unui timp care nu întotdeauna poate fi relatat linear și cronologic, acest procedeu făcînd posibilă redarea gîndurilor și reacțiilor celor mai neprevizibile, uneori chiar în momentul formării lor, prin notații fugare, fragmentare, ce-l transpun pe cititor în forul interior al personajului, în trecutul sau viitorul său, în tot mersul vieții sale marcate de surprize și întîmplări. Contactul direct pe calea monologului interior cu personajul unui roman, cu viața sa psihică face posibilă decodarea transmisiei pe calea cea mai scurtă posibilă, permițînd totodată concentrarea materiei romanești, prin suprimarea descrierilor și comentariilor prolixe.

Monologul interior ca tehnică literară nu este o creație a secolului nostru; el a început să se contureze în operele unor scriitori din secolele trecute, care, în diferite forme, au dat mai mult sau mai puțin curs vieții interioare a eroilor descriși. O etapă importantă în evoluția monologului interior francez este marcată de apariția, în 1887, a romanului lui Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, în care utilizarea acestui procedeu este mai liberă, mai plastică decît în romanele anterioare, mai apropiată de redarea acelui zbor al conștiinței atît de bine conturat în romanele de astăzi, cu toate că, în linii generale, el nu se îndepărtează prea mult de romanul tradițional. Publicarea operei a trecut neobservată, dar cu mulți ani mai tîrziu, după apariția romanului lui Joyce, *Ulysses* (1922), ea a fost reeditată și salutată ca un îndreptar al scriitorului irlandez, acesta

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 509—516, București, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

confirmînd interesul pe care i l-a stîrnit procedeul folosit de Paul Dujardin. Chiar dacă Joyce a mers mult mai departe pe linia folosirii monologului interior, lucru firesc pentru epoca respectivă, faptul nu ştirbeşte cu nimic valoarea romanului lui Dujardin.

Cu începere din a doua decadă a secolului nostru, creatorii de monologuri interioare s-au îndreptat tot mai mult spre zonele profunde ale psihicului, sondînd chiar stadiul preverbal al conştiinţei, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Samuel Beckett apărînd ca pionierii cei mai îndrăzneţi în această direcţie.

Complexitatea şi varietatea procedeului explică atît numeroasele dispute iscate în jurul lui cît şi a termenului însuşi de „monolog interior". Acest termen, se pare, a fost folosit pentru prima dată de Paul Bourget în romanul *Cosmopolis* (1893), autorul adăugînd, după monologul unui personaj, „ce petit *monologue intérieur* n'était pas très différent de celui qu'aurait prononcé dans une circonstance analogue n'importe quel jeune homme intéressé par une jeune fille dont la mère se conduit mal".

Cea mai veche din definiţiile date monologului interior aparţine lui Edouard Dujardin în eseul intitulat *Le Monologue intérieur* [1]: „Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprimè sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression „tout venant".

Definiţia mai recentă şi mai nuanţată aparţine lui Robert Humphrey[2], ea fiind formulată în lumina condiţiilor contextului creaţiei romaneşti contemporane: „Monologul interior este procedeul folosit în literatură pentru a reda conţinutul şi manifestările psihice ale unui personaj, parţial sau în întregime neexprimate, aşa cum ele se desprind la diferite nivele ale controlului conştiinţei înainte de a fi formulate pentru vorbirea deliberată" (trad. noastră).

Termenul de monolog interior coexistă cu cel de origine anglo-saxonă, consacrat astăzi, de *stream of consciousness*, o dezvoltare a termenului de „stream of thought" (courant de la pensée), folosit de psihologul american William James în *Principles of Psychology*, termen bazat pe teoria sa, conform căruia „La conscience ne s'apparaît donc pas à elle-même comme hachée en menus morceaux. Les mots de *chaîne* et de *suite* expriment encore fort mal sa réalité perçue à même; on n'y saurait marquer la jointure: elle coule. Si l'on veut l'exprimer en métaphores, il faut parler de *rivière* et de *courant*. C'est ce que nous ferons désormais et nous parlerons du courant de la pensée, de la conscience et de la vie subjective" [3]. W. James precizează însă că, în termenul pe care l-a creat, cuvîntul „pensée" este prea limitat pentru sensul nou pe care a vrut să i-l imprime. De aceea, termenul de *stream of consciousness* fiind considerat mai complet, mai plastic, a reuşit prin a se impune.

---

[1] Paris, Messein, 1931, p. 58.

[2] *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkley, University of California Press, 1959, p. 24

[3] William James, *Précis de psychologie*, trad. par G. Baudin et G. Berthier, Marcel Rivière, 10e éd, 1946, p. 206.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Richard W. Seaver [4] consideră că expresia franceză de „monologue interior" lasă de dorit, lipsindu-i, în comparaţie cu cea engleză de „stream of consciousness", elementul absolut necesar înţelegerii procedeului şi anume cel al fluidităţii.

În realitate, ambele termene sînt potrivite şi îşi găsesc locul în romanul contemporan. Aşa cum bine arată Michel Raimond [5], „tous les dosages restent possibles entre les deux termes, depuis les monologues « à la française » de Valéry Larbaud (où des éléments explicatifs viennent constamment aider le lecteur) jusqu'aux passages les plus abscons du monologue joycien".

Tocmai complexitatea monologului interior şi folosirea sa în variate forme a făcut ca el să fie supus unor studii interesante prin analize minuţioase, unele din lucrări aducînd puncte de vedere noi în dezbatere. Robert Humphrey[6], de pildă, care analizează procedeul mai detaliat şi mai nuanţat, distinge două tipuri fundamentale : *cel direct* şi cel *indirect*. Primul tip presupune absenţa autorului şi auditorului, caz în care dispar complet notaţiile „se dit-il", „songe-t-il", care trădează prezenţa naratorului. Personajul apare singur şi evoluează ca şi cum auditorul nu ar exista. Un exemplu elocvent îl oferă ultimele 45 pagini din *Ulysses*, care redau vagabondajul neîngrădit de nici o indicaţie, comentariu sau limită temporală ori spaţială. Cel de-al doilea tip, cel *indirect*, vădeşte dimpotrivă prezenţa naratorului intercalat între personaj şi auditor ; el se desfăşoară în contextul romanului scris la perscana a III-a şi prezintă o coerenţă caracteristică. Humphrey mai face distincţia între nivelul *verbal* şi cel *preverbal* al monologului interior, ultimul fiind — după părerea sa — controlat sau ordonat logic, prin el explorîndu-se stadiul preverbal al gîndurilor exact în momentul în care ele se formează şi chiar înainte de formarea lor, cînd ele se prezintă într-un amalgam incoerent. Aprecierile făcute de Humphrey privesc, desigur, domeniul ficţiunii, căci monologul interior de nivel preverbal, ca dealtfel şi cel de nivel verbal, este, evident, un produs al creaţiei literare, scriitorul reuşind, prin acest mijloc, să dea impresia de surprindere a formării unor gînduri. În realitate, în momentul în care autorul transcrie o idee sau o simplă interjecţie, stadiul preverbal al gîndirii este deja depăşit. În general, orice descriere a vieţii din lăuntrul conştiinţei nu poate constitui decît o realitate imaginată. Limitele procedeului au fost dealtfel bine subliniate de Gabriel Marcel, Daniel Rops, Louis Gillet, Emeric Fischer şi alţii.

Dar chiar numai prin redarea unei impresii de autenticitate, procedeul sondajului făcut în profunzimea conştiinţei umane este convingător şi ajută la o mai bună cunoaştere şi înţelegere a reacţiilor personajului descris.

Este neîndoios că procedeul prin care se dă expresie directă gîndirii unui personaj, fie că este denumit monolog interior sau „stream", este mult prea complex şi bogat în semnificaţii pentru a putea fi cuprins într-o formulă care să fie scutită de divergenţe.

---

[4] *Le Monologue intérieur dans le roman moderne* (doctorat d'Université), thèse dactilographiée, Université de Paris, juin 1954.

[5] *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 273.

[6] *Op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În contextul amplu al evoluției romanului, o încercare de clasificare a monologurilor interioare, care să țină seama de toate formele și dozajele sale diversificate ar întîmpina, credem, dificultăți greu de depășit. Reținînd însă ceea ce este esențial pe baza analizei unor texte semnificative, se poate susține că acest procedeu apare într-o configurație ce cuprinde, în linii generale, *două categorii* de tipuri, care sînt pe deplin valorificate în romanul francez din trecut și de azi (ca și în romanul din alte literaturi), fiecare prezentînd interes pentru cei ce își propun cunoașterea mai aprofundată a procedeului.

A. Prima categorie de monologuri interioare apare în romanele scrise la persoana a III-a, în care autorul introduce, în anumite momente ale acțiunii, perspectiva interioară a personajelor sale, prin monologuri interioare mai mult sau mai puțin ample, întotdeauna coerente, ele proiectînd o lumină vie asupra gîndurilor sau sentimentelor unui personaj, în clipele de criză sufletească, de incomunicabilitate cu cei din jur, sau, invers, în clipele de fericire intensă, de exaltare, cînd o pornire, un gînd, un sentiment nu pot fi reținute.

Puține sînt romanele mai vechi sau mai noi care să nu introducă perspectiva interioară necesară cunoașterii vieții și acțiunilor personajelor. Procedeul apare firesc, romanul psihologic fiind genul romanesc cel mai răspîndit în literatura franceză, impus de gustul și spiritul francez deosebit de atras de modul în care acesta permite abordarea ființei umane. Balzac, Flaubert, Stendhal, Duhamel, R. Rolland, Roger Martin du Gard, Dominique Rollin, Françoise Mallet-Joris, M. Butor și mulți alții nu au ignorat efectele ce pot fi obținute din punerea în contact direct a cititorului cu eroii romanelor lor. Sînt concludente, astfel, pasaje de genul:

„Par ma foi, se dit Eugène en se couchant, je crois que je serai honnête homme toute ma vie. Il y a du plaisir à suivre les inspirations de sa conscience" [7].

„Joyeux et méfiant, Tchen marchait vers l'un des postes centraux: «Tout va bien, pensait-il, mais ceux-ci sont presque aussi pauvres que nous ...»" [8].

Unele monologuri interioare din această categorie se caracterizează prin amploarea lor, ca, de pildă, binecunoscutul monolog al contelui Mosca dind frîu liber geloziei care îl stăpînește *(La Chartreuse de Parme*, capitolul VII), sau cele ce apar în romane-fluvii, ca, de pildă, *Les Thibault* de Roger Martin du Gard sau *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains.

În general, cu cît un scriitor este mai atras de analize psihologice (cazul lui Stendhal, care considera perspectiva interioară drept elementul cel mai important într-o operă literară, fiind elocvent), cu atît mai mult el va da glas eroilor săi pe calea monologului interior.

În mod obișnuit, la monologurile respective se simte prezența naratorului, fie chiar și numai prin notațiile „pensa-t-il", „se dit-il" care le însoțesc de cele mai multe ori. Cititorul simte că autorul ține în mîinile sale firele intrigii romanului, el neurmărind să dispară complet din sfera de acțiune a personajelor, pe care o controlează și conduce după voia sa.

[7] H. de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, La Renaissance du livre, s. d. p. 141.
[8] Malraux, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1946, p. 80.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pe de altă parte, mișcările interioare pe care le comunică naratorul nu fac decît să pună mai mult în lumină evenimentele exterioare spre care se îndreaptă în mod preponderent atenția acestuia. Monologul interior se desfășoară, de cele mai multe ori, între coordonatele care asigură soliditatea personajului și a reperelor spațio-temporale, spre deosebire de cele ce apar în unele romane mai recente, scrise la persoana I, în care redarea fluxului conștiinței este neîngrădită de acțiunea romanului.

B. A doua categorie de monologuri interioare este formată în romanele scrise la persoana I, numeroase și în secolele trecute, dar mai ales astăzi, cînd ele prezintă structuri mult diferite de cele din alte epoci.

În cadrul acestei categorii se disting două subdiviziuni: pe de o parte monologurile interioare în grupa unor romane sentimentale, autobiografice, de tip jurnal sau memorialistic, care redau fluxul ordonat al conștiinței și, pe de altă parte, monologurile interioare din romanele în care naratorul vădește tendința de a radiografia procese de conștiință în flux neordonat, cu toate contradicțiile și asociațiile involuntare pe care acestea le presupun.

În romanele aparținînd primei grupe, ale unor scriitori ca, de pildă, L'abbé Prévost, Rousseau, Benjamin Constant, Chateaubriand, Senancour, Fromentin și, mai tîrziu, Camus *(L'Étranger)*, Sartre *(La Nausée)*, Gide *(L'Immoraliste)* sau Bazin *(Au nom du fils)* se deslușesc aspectele caracteristice ale acestei grupe: prezența unui fir narativ linear, coerent, cronologic, cuprinzînd episoade secundare, diferite personaje care intervin pe parcurs; într-un cuvînt, prezentare de fapte mai mult decît de gînduri sau senzații, încît cititorul aproape uită, uneori, că acțiunea este trăită în conștiința unui personaj. În mod evident, autorul conduce cu autoritate desfășurarea acțiunii pe drumul voit de el.

Observația este valabilă chiar și pentru *À la Recherche du temps perdu* de Proust, în care deși se fac incursiuni adîncite în senzațiile și gîndurile eroilor, așa cum ele se formează și se destramă liber, realizîndu-se un pas hotărîtor pe calea redării vieții subiective, există, totuși, o arhitectură, o grupare a faptelor în jurul unor focare bine distincte, voite de autor [9].

Cu toate că procedeul, așa cum apare la Proust, diferă de ceea ce se înțelege astăzi prin redarea fluxului liber al conștiinței, în comparație cu alți romancieri din timpul și dinaintea lui, el s-a apropiat cel mai mult de tipul de roman bine definit de englezi prin termenul de „stream of consciousness", anticipîndu-l.

Cea de-a doua grupă a monologurilor interioare, în romanele scrise la persoana I, prezintă o mai mare bogăție de structuri decît prima, dovedind ce forme nebănuite poate îmbrăca redarea fluxului conștiinței. Aceste monologuri se apropie mult de „stream", de modul cum el apare în romanele anglo-saxone scrise cu decenii în urmă, dar fără să cadă în exagerările acestora în redarea vorbirii interioare, cu toate că nici ele nu sînt străine de pulverizarea personajului, subiectului și coordonatelor spațio-temporale, în traducerea senzațiilor celor mai diferite, a unor gînduri contradictorii, a asociațiilor involuntare, într-un flux de multe ori incoerent și nearticulat logic.

[9] V. Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În această grupă se integrează tipul monologului interior caracterizat prin notarea circulară a scurgerii fluxului conştiinţei, pe parcursul lui revenind unele imagini şi teme telescopate, mai exact, un fel de mutaţii de imagini, de teme, adevărate variaţii pe aceeaşi temă, ce pun mai bine în lumină frămîntările şi trăirile personajului.

Sub acest aspect, romanele lui Alain Robbe-Grillet *La Jalousie* şi Robert Pinget *Quelqu'un* sînt edificatoare. Ambele prezintă o structură circulară, cu reveniri asupra unor imagini-cheie, de suport cinematografic, în primul roman fiind vorba de transcrierea unei obsesii, a geloziei, în cel de-al doilea a tenacităţii cu care un personaj îşi expune viaţa „pour essayer de m'en débarrasser et en sachant que c'est inutile"[10].

Personajele îşi duc existenţa, în ambele romane, într-un univers închis — o plantaţie *(La Jalousie)*, o pensiune cu grădiniţa ce o înconjoară *(Quelqu'un)* — fără nici o deschidere spre viitor, fără nici o modificare posibilă a existenţei lor.

În ambele romane nu aflăm aproape nimic despre personajele care vorbesc. În schimb, cele care se încadrează în sfera de receptare a acestora (Franck, A ... în romanul lui Robbe-Grillet, Gaston, Marie, Fonfon şi clienţii pensiunii în cel al lui Pinget) sînt mai individualizate, cititorul aflînd cîte ceva despre ele din vorbirea interioară a naratorului anonim.

Tipul de monolog interior circular poate fi reperat şi în romanul lui Philippe Sollers, *Le Parc*, în care eroul principal este situat tot într-un spaţiu închis, se lasă pradă visărilor sau înregistrează cele ce se petrec în jurul lui, în apartamentele vecine, face diferite presupuneri, animă, prin imaginaţia sa, alte personaje. Fluxul gîndirii este punctat de numeroase paranteze, sub-texte care aduc date noi asupra celor relatate. Desigur, coordonatele spaţiale şi temporale sînt abolite într-un astfel de roman, prin prezenţa asociaţiilor involuntare, a suprapunerii prezent-trecut, a salturilor imaginare în viitor.

Monolog interior de tip circular mai prezintă şi romanul *Histoire* de Claude Simon, care produce cititorului, la primul contact, ca de altfel şi celelalte romane ale scriitorului, o senzaţie de haos, prin reluarea şi amplificarea unor idei şi imagini fără nici o ordine, tot prin asociaţii libere, în voia jocului conştiinţei, dar lectura atentă relevă existenţa unui fir conducător, personajul-narator nefiind prizonierul unui univers închis, ci se deplasează, comunică cu alte personaje, frecventează localuri publice, dar revine la punctul de plecare iniţial.

El redă tot ce înregistrează în diferitele sale deplasări : titluri sau fragmente de articole din ziare, afişe, reclame, în cadrul monologului interior fiind folosită pe lîngă structurile cinematografice şi tehnica colajului, mult aplicată în romanul american, dar şi în cel francez (Roger Martin du Gard, Sartre, Aragon, Malraux, Claude Simon).

Monologul interior din această categorie se prezintă şi într-o formă mai deosebită, ca în *La Route des Flandres* de Claude Simon. În acest roman fluxul conştiinţei este mult apropiat de „stream"-ul anglo-saxon (se pot face apropieri pe această linie, în special cu Samuel Beckett), un „stream" orchestrat de autor în fraze lungi, sinuoase, suprimîndu-se uneori punctuaţia, care ar duce la întreruperea lor, ele fiind întreţăiate doar de

[10] Robert Pinget, *Quelqu'un*, Paris, Editions de Minuit, 1965, p. 188.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lungi paranteze, tot atîtea elemente de disjuncție, care imprimă fluxului noi direcții și schimbări de planuri sau substituiri de nivele, precum și juxtapuneri de puncte de vedere. Autorul își compară romanul cu o treflă [11] și realizează o schemă care pune bine în lumină construcția simetrică a romanului, organizat în jurul unui punct central, structură ce apare și în altă operă a sa, *Le Palace*, relevînd o anumită preferință compozițională.

În categoria mai sus-menționată poate fi inclus, ca o variantă interesantă, tipul de monolog interior redat la persoana a II-a, așa cum el apare în *La Modification* de Michel Butor. „Il me fallait —afirmă autorul — un monologue intérieur en dessous du niveau du langage du personnage lui-même dans une forme intermédiaire entre la première personne et la troisième personne" [12].

Acest tip aparte de monolog interior demonstrează elocvent cît de plastic și diversificat poate fi procedeul literar de care ne ocupăm. Utilizarea persoanei a II-a în roman angajează în mai mare măsură pe cititor prin acel *vous*, acuzator dar și demascator, care conține mai multă forță decît ar putea emana din persoana I, criza pe care personajul romanului o traversează sugerîndu-se astfel cu mai multă tărie.

În romanul menționat vorbirea interioară a naratorului se desfășoară tot într-un spațiu închis — un compartiment de tren, în timpul și el limitat dar reliefînd, astfel, o viață interioară intensă, al unei călătorii Paris — Roma — spațiu în care se produc totuși modificări interioare (schimbări de lumină determinate de scurgerea timpului, perindarea călătorilor în compartiment) în care se întorc gîndurile acestuia, iluziile, decepțiile și visările lui, reflexiile și vagabondajul său mintal, frămîntările unei conștiințe care nu-și găsește liniștea, anumite situații reluîndu-se din unghiuri diferite, cu o libertate plastică remarcabilă.

Dacă personajul narator este prizonier al spațiului delimitat, el este însă liber în timp, liber — ca în montajul temporal cinematografic — de a evolua în direcțiile voite de el, pe registrul trecut, prezent, viitor.

Concluziile cercetării tipurilor de monolog interior așa după cum ele se desprind din romanele menționate relevă faptul că pe parcursul evoluției genului romanesc, culminînd cu romanul contemporan, monologul interior s-a amplificat, s-a diversificat în forme variate, circular, simetric, spiralat, căutînd mereu să redea cît mai plastic bogăția fără de margini a faptului de conștiință. Datorită formelor multiple și variate sub care se înfățișează în raport cu evoluția romanului, cu contextele în care apare clasarea tipurilor de monolog interior, așa cum am schițat-o, ca dealtfel și alte încercări ce s-au făcut în această direcție, însă pe temeiul altor criterii, mai mult teoretice decît axate concret pe texte, nu poate avea decît un caracter orientativ, aceasta și pentru motivul că tipologia procedeului se îmbogățește în pas cu evoluția romanului.

Este interesant de semnalat faptul că scriitorii francezi, în general, nu trec în zonele obscure, inexplicabile ale conștiinței umane. În operele lor, cu rare excepții, nu se găsesc căutări adîncite în nivelul preverbal al

[11] Claude Simon, *La Fiction mot à mot*, în *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, vol. 2, Pratiques, U.G.E., 1972, p. 94.

[12] *Portrait intérieur* de Paul Guth, *Le Figaro littéraire*, no. 607, 7, déc. 1957.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conştiinţei care scapă controlului raţional, aşa cum ele se conturează în creaţiile unor autori ca Joyce sau Beckett. Faptul este explicabil, credem, prin ancorarea acestor creatori de literatură în spiritul tradiţional francez marcat de raţionalism, care îi reţine de la angajarea pe făgaşul extremist al procedeului, aşa cum în secolul trecut romanticii francezi, cu rare excepţii, nu s-au lăsat atraşi, precum confraţii lor englezi şi germani, spre forme exacerbate în exprimarea sentimentelor lor. Ei s-au servit şi se servesc de monologul interior ca de un mijloc de sondare mai profundă a fiinţei umane, ca de o „technique de vérité", netransformîndu-l într-un scop în sine, care poate uşor conduce la veritabile acrobaţii literare. Este concludent din acest punct de vedere cazul lui Édouard Dujardin, citat ca autor al primei definiţii date monologului interior, care, deşi teoretic pune accentul pe caracterul alogic al procedeului, totuşi, în opera sa romanească îşi ignoră definiţia, tocmai din motivul că întreaga sa formaţie poartă pecetea spiritului francez al clarităţii, echilibrului şi măsurii.

Concluzia care se cere subliniată în mod deosebit este aceea că monologul interior, sub toate formele sale, a îmbogăţit mult mijloacele de exprimare pe parcursul dezvoltării romanului, a dat o vie coloratură şi forţă creaţiei artistice, determinînd, prin natura specifică a investigaţiilor sale, ample şi edificatoare meditaţii asupra condiţiei umane.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MARGUERITE YOURCENAR

CORNELIA ŞTEFĂNESCU

Cu Marguerite Yourcenar*, Academia Franceză îşi deschide pentru prima oară porţile, la 22 ianuarie 1981, unei femei. Zece ani mai înainte, la 25 februarie 1971, este primit sub Cupolă cel dintîi scriitor de origine română, în persoana lui Eugen Ionescu. Este semn al schimbărilor repezi şi radicale, trăite de lumea modernă. Prin ele, abolirea convenţiilor care decurg din conservatorismul, cu incontestabile rostiri de lege pe parcursul celor aproape trei sute cincizeci de ani de la întemeierea Academiei de către Ludovic al XIII-lea, la îndemnul lui Richelieu. Ideea străbate maliţios sinteza istorică din partea de introducere a discursului de recepţie, cuprinzînd dimensiunea artistică a prezenţelor feminine în lumea literelor. Este rostită spectaculos angajant în răspunsul academicianului Jean d'Ormesson, ca să declanşeze argumente, atît în favoarea limitărilor formale, cît şi împotriva imperfecţiunilor care decurg din ele. Şi într-un caz, şi în altul, sub semnul confruntărilor lucide se află frumuseţea singulară a creaţiei, graţia spiritului, certitudinea valorii.

Surprizei că o femeie a fost preferată pentru fotoliul academic i se adaugă aceea a formulei discursului aleasă de Marguerite Yourcenar. A cuvîntului de „mulţumire", cum este inserat în protocol. Pentru că vorbitoarea nu a evocat, aşa cum obişnuit se practică, în calitate de succesoare, personalitatea înaintaşului, cu sentimentul civilităţii respectate dar şi al decorativului grăbit, ca preambul, ce ţine tot de protocol, al expunerii propriu-zise. Spicuim din presa franceză exemplul lui Cocteau care, după cîteva cuvinte despre Jérôme Tharaud, a vorbit numai de propria sa operă. Întrezărind în gest virtutea omagiului, Marguerite Yourcenar consacră întregul discurs predecesorului Roger Caillois, cu scrupulul exactităţii şi cu paranteze de inconfundabile reverberări ale curiozităţii afective. Roger Caillois este studiat în dimensiunea de profunzime a eseului despre Pindar. Acesta face parte din lucrările mai puţin intrate în învolburarea mondenităţii literare, la antipodul discursului omagial aşteptat, încă înainte de a fi fost rostit, ca spectacol. În schimb, propune încă din primii ani ai scrisului un stil al biografiei care abia în decursul timpului

---

* Anagrama aproximativă a unui vechi nume din Flandra franceză, Crayencour. Scriitoarea s-a născut la Bruxelles, în 1903. Cea mai mare parte a vieţii o petrece în Franţa, dar sînt perioade din existenţa sa legate de Grecia, Italia, Statele Unite; în timpul celui de-al doilea război mondial se exilează voit într-o insulă a Americii de Sud. Este Cavaler al Legiunii de Onoare, din 1971, an cînd i se conferă şi titlul de Membru al Academiei Regale belgiene de limbă şi literatură franceză.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 517—520, Bucureşti, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

probează cît îi este de propriu autoarei *. Datele controlează mereu disponibilitatea speculativă a acesteia; supleţea artistică este criteriu infailibil legat de realitatea modelului păstrată în sursele de informare, fabulos explorate. Şi nu exagerăm folosind calificativul „fabulos". Totul într-o „îndrăcită emulaţie", ca să-l parafrazăm pe Baudelaire, care o dorea realizată cu acest grad de intensitate, între verb şi imagine.

În cele două eseuri, epocile diferă. Coincidenţele care apar pe parcursul lecturii stimulează gîndirea. Unul observă lumea greacă, structura sa în secolul V î.e.n., prin corespondentul său în plastica elocventă a cuvîntului, care este poetul Pindar. Celălalt, prin esteticianul Roger Caillois, provoacă inventarul epocii moderne, ruinele războiului, experienţa suprarealistă, căutarea adevărului, mistica materiei. În primul caz, totul este interpretat, reglat, proiectat din perspectiva secolului nostru. Mai mult, Marguerite Yourcenar are evidentă plăcere să-şi găsească în cititor un interlocutor avizat în problematica modernă a miturilor, a poeziei, a filozofiei culturii. În al doilea, opţiunea merge spre articulaţiile gîndirii clasice. Ordinea, luciditatea, claritatea devin pîrghii în alcătuirea portretului complexei personalităţi a lui Roger Caillois. Şi, ca o trăsătură comună, peste secole, sensibilitatea la „joc", deopotrivă, a poetului antic şi a gînditorului modern. Pindar, poetul mişcării, stăpîn pe arta descifrării frumuseţii atletice. Roger Caillois, analist sistematic. Ceea ce o face pe Marguerite Yourcenar să-i compare cartea *Les Jeux et les Hommes* cu un templu cu patru colonade, ţinînd seama de cele patru feţe ale jocului, distinse de Caillois. Dar şi de fascinaţia acestuia faţă de jocurile de imaginaţie ale universului, imprimate în pietre, suport al disponibilităţii pentru aventura cunoaşterii din domeniul geologicului, care a făcut din el nu numai cercetătorul din *Pierres réfléchies*, din *Récurrences dérobées* sau *Fleuve Alphée*, ci şi colecţionarul, unic în felul său.

Există în notele care însoţesc memoriile împăratului Hadrianus, — roman travestit în cursivitatea vibrantă a unui mesaj al antichităţii, localizate prin presonaj în lumea greco-romană de la începutul mileniului I, paragrafe lămuritoare pentru mobilitatea semnalată mai sus, pentru disponibilitatea scriitoarei faţă de detaliile de recuzită ale secolelor. „Cei care separă într-o categorie aparte romanul istoric, scrie Marguerite Yourcenar, uită că romancierul nu face decît să interpreteze cu *mijloacele timpului său* (s.n.) anume fapte din trecut, amintiri conştiente sau nu, personale sau nu, ţesute din aceeaşi materie cu Istoria". Interpretările „cu mijloacele timpului său" intră în „regulile jocului", propuse de Marguerite Yourcenar în notele asupra romanului: a afla, a citi, a se informa la nivelul freneziei esenţelor, a folosi experienţele din lumea palpabilă şi

* Opera Margueritei Yourcenar se constituie din romane şi nuvele: *Alexis ou le traité du vain combat; Le Coup de grâce; La nouvelle Eurydice; La Mort conduit l'Attelage; Denier du rêve; Nouvelles Orientales; Mémoires d'Hadrien; L'Oeuvre au Noir* (traducerea românească intitulată *Piatra filozofală*); eseuri şi autobiografie: *Pindare; Les Songes et les Sorts; Sous bénéfice d'inventaire; Labyrinthe du monde (Souvenirs pieux, Archives du Nord, Quoi l'éternité)*; poeme şi poeme în proză: *Feux; Les Charités d'Alcipe*; teatru: I: *Rendre à César. — La petite Sirène. — Le Dialogue dans le Marécage:* II: *Electre ou la Chute du Masque. — Le Mystère d'Alceste. — Qui n'a pas son Minotaure?*; traduceri; *Virginia Woolf. Les Vagues; Henry James. Ce qui Maisie savait; Constantin Cavafy. Poèmes*, cu o prezentare a autorului. Traducere semnată în colaborare cu C. Dimaras; *Hortense Flexner. Poémes: La Couronne et la Lyre* texte alese din poeţii greci.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

evaziunile în imaginar spre a fi atinsă acea realitate „convingătoare pentru că este complexă, umană pentru că este multiplă". Romanul, în viziunea scriitoarei, este una din formele de exprimare ale intelectului activ.

Implicațiile teoretice țin de ordinea interioară a scrisului Margueritei Yourcenar. Pentru că nu numai în „notele" amintite dezbat problema romanului istoric, a timpului, a spațiului și, prin problema persoanei, pe aceea a romanului biografic, cu accent pe semnificația estetică ce decurge din relația dintre ele. Ci ori de cîte ori se ivește ocazia ea ispitește destinul unei formule literare care are tangență cu opera sa. În prefața traducerii pe care o face romanului Virginiei Woolf, de exemplu, cînd analizează proiecția artistică a destinelor umane în romanul biografic; în textul discursului despre Roger Caillois, cînd biografia este privită ca tip de abordare a faptei deopotrivă, din unghi moral și artistic. Mai mult, observații la prima vedere valabile într-un context anume, se legitimează ca teorii estetice de ordin general. Nu reținem pagina de analiză a particularității scrisului lui Pindar și nici aliniatul revelator pentru valoarea poeziei, în confruntarea cu sculptura și muzica; din perspectiva preocupărilor noastre, utile pentru destinul romanului ne apar relațiile pe care le stabilește Marguerite Yourcenar între scriitor și oamenii unei epoci anume. În cazul eseului despre Pindar, cu oamenii secolului V î.e.n. „Nu doresc, scrie ea, să fac din el [Pindar] un pacifist în maniera noastră. Să-i lăsăm pe oamenii secolului al V-lea să se înfrunte cu greutățile timpului lor: sînt destule ca să-i mai copleșim și cu ale noastre". Eseul nu se confundă cu romanul. Dar scriitoarea se exersează parcă de-a lungul paginilor acestuia, mai mult sau mai puțin stăruitor, pentru roman. Acumulează observații, propune scheme sensibile, supune poetul — figura centrală a eseului — unui lanț de experiențe care-l scot de sub strictețea obiectului de studiu și îl convertesc spre matricea spirituală a personajului de roman.

Sînt destule subtilități de interpretare și coincidențe de text care să ne îndreptățească presupunerea că Pindar pregătește teren lui Hadrianus. Ele primesc suport real în „notele" la romanul *L'Œuvre au Noir*. Marguerite Yourcenar recunoaște stratificările succesive în timp pînă la definitivarea textului. De asemenea, faptul că raportul autor-personaj nu ajunge să se desăvîrșească decît odată cu maturitatea scriitorului. Aici ea face diferența între personaje. Zénon, din *L'Œuvre au Noir*, este — spre deosebire de împărat — personaj istoric fictiv. Totuși, opinia romancierei este că „operațiile recreării" sînt comparabile, termenul de comparare avînd ca punct de referință „documentele justificative". Ele sînt necesare pentru ca personajul real să ajungă a corespunde tradiției istorice; în timp ce personajului fictiv îi vin în întîmpinare cu realitatea „condiționată de timp și loc fără de care « romanul istoric » nu e decît un bal costumat, reușit sau nu".

Dacă facem abstracție de materialitatea documentelor imprimată personajelor, de traiectoria vieții lor, ecou al acestor documente, nu putem trece cu vederea că personajul, real sau fictiv, se pliază formulei romanului secolului nostru. Împăratul roman din dosarele istoriei și Zénon, contemporan cu zbuciumul Renașterii, rezultat din suprapuneri de figuri reprezentative, recuperate din aceleași dosare, cunosc ispita și teribila încercare a descoperirii eului interior. Simbolică, în ambele romane, este

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întîlnirea cu propria persoană în oglindă, clarificatoare pentru complexitatea omului și a epocii căreia acesta îi aparține. Hadrianus repetă rolul de împărat în momentul premergător morții lui Traian, reflectîndu-se pe suprafața netedă, de argint, într-o imagine de claritate clasică. Zénon, — chip multiplicat și deformat în douăzeci de imagini similare, din cîte fragmente bombate și înrămate în carapace de animal este constituită oglinda, la rîndul său, suprafață limitată de ramă. Simetrii multiplicînd dezintegrat perspectivele prin al doilea rînd de oglinzi, care sînt ochii holbați ai bărbatului hăituit, ce se privește cu conștiința singurătății, „închis într-o lume a lui, despărțit de semenii săi, hăituiți și ei în lumi paralele".

Poate tocmai de aceea opera Margueritei Yourcenar nu cunoaște ceremonialul descriptiv cu care este familiarizat cititorul de romane. Natura există atîta cîtă este restituită, trecută prin filtrul de gîndire al personajului; personajele caracterizîndu-se prin aceea că sînt gîndiri moderne. Reținem, spre exemplificare, două incursiuni în natură, prin intermediul meditației împăratului Hadrianus. Orașul grec, pe de o parte, legat de acropolă, asemuit cu dependența caliciului unei flori de tulpina sa, ambele limitate de însăși perfecțiunea lor, eliberarea venindu-le, deopotrivă cetății și plantei, prin răspîndirea sămînței. În cazul construcției de marmoră și piatră fiind vorba de „sămînța de idei prin care Grecia a fecundat lumea". Iar pe de alta, întîlnirea cu ceea ce a creat omenirea, de la Egiptul antic la brățara barbară și perfecțiunea trupului uman în materie dură, gustul de natură al împăratului gînditor — satisfăcut plenar doar în artă : „pădurea mea atît de iubită se concentrează toată, pentru mine, în imaginea centaurului; furtuna nu bîntuie nici cînd mai elocvent decît în vălurile bătute de vînt ale unei zeițe a mării. Obiectele din natură, emblemele sacre nu au valoare decît dacă sînt încărcate cu asociații umane". O dungă de mare în orizont, o cîmpie mustind de seve, dune în răsărit apar în paginile romanului *L'Œuvre au Noir*. Dar o imagine ca aceea a spînzuratului bătut de vînt și soare, aproape pulverizat de atîta stat în ploaie, sau ca acea a cîmpului cu grîul pe jumătate putrezit, unde secerătorii judecă de vrăjitorie o femeie găsită făcîndu-și nevoile, este revers imediat și elocvent. Dar să nu pierdem din vedere că asupra tuturor meditează învățăcelul, fie pe marginea drumului, ciocănind pietrele, fie retras la el ca să cerceteze stelele pe cer și măruntaiele trupului omenesc. Marguerite Yourcenar surprinde mai curînd natura epocii în uriașele ceremonii romane, în echilibrul Helladei, în spațiile care adesea se confundă — ale închisorii ori ale chiliei.

Iată motivul pentru care afirmam la începutul acestei expuneri, ca pe o realitate verificabilă, formula proprie romancierei, prin care istoria și biografia se leagă, proiectînd destine în timp. Mai curînd destinul epocii prin gîndirea omului. Romanele sale sînt cărți fără materie de evenimente, fără intrigă, dar pline de date, de cultură, și mai ales încărcate de probleme și idei. Pagina de roman semnată de Marguerite Yourcenar epuizează veacuri de cultură și gîndire.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎNTRE MODERN ŞI MODĂ
NOTE ASUPRA ROMANULUI „GOTIC" ÎN ANGLIA SECOLULUI XVIII

ILEANA VERZEA

Coincidenţele semantice dintre modern şi modă sînt generatoare de confuzii care duc la suprapunerea falsă a acestor sfere noţionale. Cele două concepte s-au consolidat în jurul unei discontinuităţi, al unei sciziuni, afirmarea noului prin negarea vechiului şi printr-o serie de atitudini contestatare la adresa unui sistem de norme în vigoare şi de modele acreditate. Asociere-disociere, integrare-dezintegrare, restricţie-liberalizare, convergenţă-divergenţă, stagnare-înaintare [1] sînt procese antagoniste prin acţiunea combinată a forţelor cărora se produce mişcarea unică pe direcţie evolutivă. Amîndouă se constituie ca invariante, categorii constante şi repetabile cu dublă determinare : în cîmpul calităţii şi al temporalităţii. Modernul este adeseori asociat pînă la identificare cu noul, mai ales la nivel axiologic, noutatea devenind o premisă a existenţei estetice. „Le moderne rompt avec une tradition, il conteste l'ordre conservateur de l'art et de la littérature, afin de s'instituer sa propre tradition — situation cyclique, peut-être encore insuffisamment mise en lumière. Dans une semblable perspective, le moderne perd toute détermination chronologique précise pour devenir une constante qui exprime, dans les différentes phases historiques et à différents niveaux sémantiques, le mouvement intérieur de la littérature" [2]. Noul este însă în permanentă înnoire, are o condiţionare istorică ce se repercutează şi asupra modernului mereu apt de modernizare. Istoria valorilor devine astfel o succesiune de ipostaze concrete ale modernului în condiţia lui teoretică. Ambele concepte se supun unui proces dialectic intern care se manifestă prin coexistenţa germenilor contrari : modernul şi moda negînd vechiul şi demodatul tind să se instituţionalizeze într-o ordine şi, devenind astfel la rîndul lor vechi şi demodate, sînt pasibile de a fi în mod ciclic negate şi înlocuite, dînd naştere unei istorii a conceptelor de modern, unei istorii a modelelor sau unei succesiuni de mode. Adrian Marino sintetizează într-o suită de atribute contestatare tendinţa negatoare „emancipată, exclusivistă, intolerantă, polemică" a atitudinii moderne, „*anti* prin definiţie" : anticanonică, antinormativă, antidogmatică, anticonformistă, antimemetică [3].

---

[1] Adrian Marino, *Moderne et nouveau; approche sémantique—historique*, în *Cahiers roumains d'études littéraires*, 2, 1973; idem, *Aux sources de la dialectique semantique ancien—nouveau*, *ibid.*, 1, 1975.

[2] Idem, *Le „moderne" et l'évolution de la conscience littéraire*, în *Diogène*, 77, 1972.

Re. ist. teorie lit. , tom., 30, nr. 4, p....., Bucureşti, 1981.

[3] Idem, *Modern, modernism, modernitate*, Bucureşti, 1969.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 521—528, Bucureşti, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Modernul are o implicație evaluativă pronunțată (noul, mai ales în secolul XVIII, în contrast cu clasicismul, devine condiție a valorii estetice, a frumosului), o vocație polemică și un sens al devenirii, implicînd o perpetuă stare de așteptare, care generează căutarea unei esențe a actualității cristalizate din perspectivă ca spirit al epocii. Moda însă se consumă mai ales în planul extern al superficialului. Modernul traduce o efervescență spirituală, rezultat al unor profunde mutații în conștiință și în spiritualitate, pe cînd moda reprezintă o momentană și fluctuantă pseudosupremație a noutății, o împlinire a dorinței de schimbare exterioară prin surogate de modern. Mirajul modernului este receptat de modă numai epidermic. Modernul este o necesitate, o inevitabilitate, moda un capriciu, o fantezie, un simulacru de modern. Ca fenomen sociologic, moda depășește, dar include culturalul. Și, pe plan general, presupune prin excedare modernul, după cum și acesta inițiază, dar se desparte de modă. Confuzia dintre modern și modă, alături de confuzia dintre modern și aparență, dintre modern și superioritate estetică, prin fetișizarea exclusivistă a fenomenului, generează modernomania. „Phénomène contagieux, de mode, le goût moderne commence à revendiquer, en même temps, une dimension sociale. Dès à présent sont posées les bases lointaines de ce que l'on nomme de nos jours, la *sociologie du goût*, associée à l'investigation actuelle de l'idée de moderne, qu'il est impossible de comprendre en l'absence de certaines données collectives : circulation, public, succès, par extension, *mass media*" [4].

Moda poate fi considerată ca un raport de inversă proporționalitate între caracteristicile de fond și cele de formă. Fenomen de aparență, moda cîștigă în suprafață ceea ce pierde în profunzime ; strălucirea are durată meteorică, fascinînd prin surpriză, degenerînd însă într-o stereotipie obositoare ; capacitatea și viteza ei de contaminare cresc pe seama stabilității, moda transformîndu-se într-o suită de instabile centre de greutate respinse de permanență ; imperativele ei se clădesc pe inexistența unor criterii ferme ; imitarea și sincronizarea se fac în dauna asimilării organice ; multiplicarea modelului înseamnă demonetizarea lui prin inflație. Fenomen cu amplă arie, moda are o scurtă respirație istorică, existînd sub semnul efemerului. Exacerbînd noul, duce la saturație de modern, provocînd revulsia și reacția. Voga, sinonim recent și restrictiv al modei, accentuează și o altă latură a fenomenului : sensibilitatea la un model reputat din alt spațiu pe care îl copiază printr-o falsă simultaneitate, importîndu-l sau adoptîndu-l fără a-l adapta. În esență, modernul susține ideea originalității, a creației, în timp ce fiziologia modei este imitația. Cel dintîi trăiește prin unicate, cea de-a doua stimulează producția de serie, în proliferarea căreia stă propria-i desființare. Fiecărei epoci îi corespunde o anumită categorie specifică de modern, dar aceeași epocă poate fi martora unei succesiuni de mode. Nu întotdeauna însă moda multiplică și vulgarizează modernul epocii respective. În goana după originalitate cu orice preț, moda poate reactualiza un modern perimat. Insuficiența valorică a modei duce la marcata ei saturabilitate. În spațiul de viață al unei anumite categorii de modern se pot urmări mai multe mode, unele

[4] Idem, *Le „moderne" et l'évolution de la conscience littéraire*, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu marcate întoarceri spre fostul modern. Dar, ca ansamblu de manifestări extraculturale, modele se afirmă ca elemente indispensabile studiului unei epoci, iluminînd din unghi sociologic resorturile creaţiei, influenţa şi succesul, ale cererii şi ofertei, ale circulaţiei valorilor, ale publicului, ale gustului.

★

Propice investigaţiei socio-critice, a doua jumătate a secolului XVIII reprezintă una din febrilele epoci culturale de tranziţie. Negarea clasicismului este dublată de respingerea raţionalismului luminilor, modernul ipostaziindu-se diferit, uneori contradictoriu, producînd breşe simultane sau succesive în ansamblul de concepte, idei, norme, gusturi instituite ca tradiţie. Preromantismul este nu un curent cu determinare cronologică, ci un complex de mentalităţi în devenire : o mare trecere de la echilibrul raţional la explozia emoţională, de la lumea unei realităţi convenţionale la universul imaginar. A situa acest lucru în secolul XVIII este, firește, un artificiu operaţional, căci desprinderea de clasicism începuse încă din epoca barocului. Secolul XVIII este însă pragul unor discontinuităţi manifeste. Ossianismul şi byronismul, de pildă, sînt două fenomene europene de la sfîrşitul acestui veac şi de la începutul celui următor, în care atributele modei se modelează pe tipar romantic, adică modernul epocii. Moda chinezească din a doua jumătate a secolului XVIII, componentă a interesului pentru oriental, este tot un reflex al fascinaţiei noului : exoticul ca modern. Şi „goticul" din a doua jumătate a acelui veac reprezintă o ipostază a noului în categoria estetică dualistă a cuplului conceptual clasic-modern.

Ne-am oprit asupra *goticului* [5] categorial pentru că ipostaziază moda şi modernul, ca nouă formă de sensibilitate, paradoxal întoarsă spre o epocă revolută, configurîndu-se ca anticlasic, antiiluminist, antiaugustan în spaţiu englez, de aici : antiraţional, antirealist, antiobiectiv, antistatic, antidogmatic, antiaristotelic etc.

Antinomia gotic (modern) — antic (clasic) a fost sesizată încă din secolul XV de Antonio Filarete în tratatul său de arhitectură, unde goticului i se rezerva accepţiunea exclusiv peiorativă [6]. „De aceea, îşi sfătuieşte

[5] În aceste consideraţii *goticul* este folosit în accepţiunea conferită de un dublu transfer de planuri: în primul rînd din arhitectura religioasă a secolelor XII—XVI în arhitectura civilă şi religioasă a secolului XVIII (vezi George Henderson, *Goticul*, urad. Gabriel Gafiţa, Bucureşti, 1980); în al doilea rînd, din arhitectura secolului XVIII în literatura aceleiaşi epoci. Vorbind de *romanul „gotic"* ne referim prin urmare la acea direcţie a prozei de ficţiune dezvoltată în Anglia în a doua jumătate a secolului XVIII (mai precis, începînd cu apariţia povestirii lui Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, 1765, şi prelungindu-se, de fapt, pînă în primele două decenii ale secolului XIX, cînd apare romanul istoric al lui Walter Scott) care, reflectînd criza sensibităţii din epocă, explorează zonele emoţionale şi imaginative ale conştiinţei, laturi iraţionale ale personalităţii umane, speculînd gustul tot mai accentuat pentru aspectele senzaţionale şi insolite (mister, pasiune, groază, melancolie, sentimentalism), ale existenţei, pentru fantastic, supranatural, pentru ingeniozitate inventivă. Impropriu numit astfel prin preluarea termenului ce denumeşte un stil arhitectonic care revenise în actualitate în secolul XVIII, lansat în literatură de povestirea lui Walpole, romanul sau mai curînd povestirea „gotică" (în Franţa, *roman noir*, *roman frenétique*) este o denumire convenţională, acceptată ca atare de unele istorii ale literaturii engleze. *The Cambridge History of English Literature* îl califică „roman de groază, roman de mistere, roman de suspense sau orice alt titlu îi convine mai bine".

[6] De consemnat că Alexandru Odobescu, patru secole mai tîrziu, într-un articol despre *Bazele unei literaturi naţionale*, numea încă literatura gotică şi romantică „literaturi ale lumii moderne".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prietenul într-o scrisoare, îi implor pe toţi să renunţe la acest obicei modern [gotic], iar tu nu te lăsa sfătuit de meşterii care folosesc această cîrpăceală. Blestemat fie cel care a introdus-o. Cred că numai barbarii au putut-o aduce în Italia". Opinie care se perpetuează, cum era de aşteptat, în epoca clasică: „fade goût des ornements gothiques, /Ces monstres odieux des siècles ignorants,/ Que de la barbarie ont produit les torrents" (Molière). Doar în Anglia începutului de secol XVIII, ca parte a interesului mai general pentru evul mediu, categoria de gotic, tot în accepţiune de modern, încetează treptat de a mai fi asociată cu barbaria cuceritorilor Romei. În 1715, prefaţatorul unei noi ediţii din *Faerie Queen* de Spencer mergea pe direcţia perechii antinomice antic-modern în ipostaza roman-gotic, dar cu un acut simţ de obiectivare: „A compara [poemul] cu modelele antichităţii ar însemna să faci o paralelă între arhitectura romană şi cea gotică. În cea dintîi există fără îndoială o măreţie şi o simplitate mai firească; în cea de-a doua aflăm mari amestecuri de frumuseţe şi barbarism, sprijinite totuşi de invenţia unei vanităţi a ornamentelor inferioare; şi deşi unul este mai maiestuos pe ansamblu, celălalt poate fi foarte neaşteptat şi plăcut în părţile sale". Despre antinomia clasic-modern cu precizarea clasic-gotic vorbeşte în termeni echilibraţi şi Richard Hurd în *Letters on Chivalry and Romance*, 1762, care reclamă, dacă nu o artă poetică (aşa cum preconizaseră Batty şi Thomas Langley care propuneau cinci tipuri de gotic „clasicizat") cel puţin nişte principii estetice ale goticului. „Dar arhitectura gotică îşi are propriile reguli, prin care, atunci cînd este examinată, se dovedeşte că îşi are meritul ei, la fel ca şi cea grecească". Dar tot în acest început de secol XVIII aflăm şi germenii relaţiei ambigue între gotic ca modern şi modă. Deja în 1725, cînd Alexander Pope compara opera lui Shakespeare cu un maiestuos edificiu gotic, stilul capătă perspectivă istorică, devine mărturie a trecutului, căruia i se opune modernul (clasic augustan) al vremii. În 1735 Samuel Boyse recomandă chiar restaurarea vechilor construcţii gotice, pe care le consideră superioare celor moderne. Goticul ca stil vechi este însă recondiţionat şi relansat ca modern. Modern pentru că el corespunde unei stări de spirit, simbolizează o atitudine faţă de viaţă: criza sensibilităţii, nevoia unui univers spiritual nou, compensator, într-un cuvînt, dezafilierea de raţiunea (atot) puternică, ştiutoare, cuprinzătoare. Aceasta este prima treaptă a transferului conceptual de care aminteam, căci goticul secolului XVIII nu este o reeditare, ci o metamorfoză prin adaptare a goticului original. Este o fază ce va fi continuată în secolul următor prin edificiile neogotice care culminează cu construirea Parlamentului londonez şi prin studierea din unghi etic şi estetic şi psihologic a ansamblului gotic în opera lui Ruskin. Modernitatea goticului în secolul XVIII, ca reluare, valorificare a unui fost modern, are caracterul unei pseudomodernităţi; de aici facila şi rapida ei degenerare în modă, o primă ipostază a modei „retro".

Goticul se manifestă ca modă întîi în Anglia şi pentru că aici, după cum spune Beverley Sprague Allen, este vorba nu de o reînviere *(revival)* ci de o supravieţuire *(survival)* a lui şi pentru că atracţia faţă de arhitectura indigenă se manifestă pe plan emoţional şi nu academic. Interesul pentru natura cu vestigii, crepusculară sau nocturnă, sălbatică şi misterioasă (al cărei model plastic erau tablourile lui Salvator Rosa şi ale lui Gianbattista Piranesi), propice etalării sentimentelor şi stărilor de reverie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi solitudine, de tristeţe şi premoniţii, determină evoluţia poeziei lirice elegiace şi meditative din deceniile de mijloc ale veacului. Poezia lui Dyer, Blair, Hervey, Young, Gray, Collins, Macpherson, interesul pentru tradiţia folclorică, pentru mitologia scandinavă, pentru evul mediu şi epoca elisabetană la Mallet, Ramsay, Percy, Hurd, fraţii Warton, fundamentarea teoretică a unei noi categorii estetice de către Burke, Chambers, sînt tot atîtea momente spre statuarea neoficială a triumfului goticului ca simptom al modernităţii. „Stilul lui Wren nu trebuie să domine/ Ci goticului să i se închin", recomanda la 1767 William Woty, lucru ce avea să se manifeste în numai cîţiva ani şi nu numai în arhitectură.

Dacă în condiţia de modern goticul marchează un progres, contribuind prin negare la afirmarea romantismului, în condiţia de modă goticul s-a consumat istoric pe parcursul unei etape întinse (în arhitectură) şi relativ scurte (în literatură). Încă de la începutul secolului XVIII Addison se plîngea de gustul gotic care corupe publicul : „M-am străduit în cîteva din articolele mele să alung acest gust gotic care a pus stăpînire pe noi". În zadar, căci peste o sută de ani călătorul francez Adolphe Blanqui consemna că „Les Anglais se montrent en général très respectueux pour le genre gothique. Tout le monde se gothise" [7].

Goticul ca modern ilustrează şi un proces de modificare semantică [8] : dacă în secolul XVII avea conotaţii peiorative, în secolul următor, alături de perpetuarea acestora, termenul poartă altă încărcătură sugestivă, determinată de evoluţia mentalităţii : nostalgie, legitimizarea emoţiei prin melancolie, sensiblerie, permeabilitate la fantezie şi ireal, la imaginar şi irațional, deschidere spre natură şi pitoresc, afirmarea subiectivului şi a personalului [9]. „Cercetarea" de către Edmund Burke a originilor categoriilor estetice de frumos şi sublim nu face decît să postuleze în plan filosofic existenţa unui nou punct de vedere în estetică : supremaţia grandiosului. Ar fi inoportun să considerăm mutaţiile de gust ca o transliterare mecanică a unor evenimente istorice, dar ele reflectă înnoiri ale unei structuri sociale, la rîndul ei economic determinată, care echivalează cu o modificare a conceptelor filosofice şi a canoanelor estetice, întemeiate pe suspectarea infailibilităţii ordinii raţionale a lumii şi a societăţii. Armonia, echilibrul general, dovedite a fi iluzorii, lasă loc derutei, neliniştii, angoasei, nevrozei, complexele şi refulările se eliberează din subconştient în manifestări psihologice dramatice, recreate într-o existenţă psihică la nivel poetic sau romanesc, într-un univers paralel văzut printr-un ecran deformat. Incursiunile în imaginar şi fantastic sînt modalităţi de evadare din coerciţia sistemică a unei lumi fals optimiste, instaurată de mentalitatea unui conformism moral şi religios.

---

[7] *Voyage d'un Jeune français en Angleterre pendant l'automne de 1823*, cap. II.

[8] Pentru evoluţia conotaţiilor termenului „gotic" vezi Paul Frankl, *The Gothic. Literary sources and interpretation through eight centuries*, Princeton, 1960, şi Edward D. Seeber, *On defining terms*, în *Comparative literature. Method and perspective*, edited P. Stallknecht and Horst Frenz Carbondale, 1961.

[9] Jürgen Klein *(Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen*, Darmstadt, 1975) consideră goticul în metamorfoza lui literară din romanul de la sfîrşitul secolului XVIII „ca o importantă etapă de dezvoltare a conştiinţei moderne, în măsura în care în el apare clar desprinderea subiectivităţii de raţionalismul static-clasic care se problematizează şi care se diferenţiază în direcţia domeniului sufletescului, al imaginativului pe de o parte, a complexităţii structurii conştiinţei între eul empiric şi cel general, pe de altă parte.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Procesul de constituire a gustului gotic care se afirmă în literatura engleză documentar în deceniul al şaptelea al veacului XVIII prin dubla creaţie de romancier şi de arhitect a lui Horace Walpole, este treptat, dar sigur în puterea lui de seducţie. „Acum cîţiva ani, consemna în 1753 William Whitehead în publicaţia „The World", totul era gotic : casele, paturile, bibliotecile, canapelele noastre erau cu toatele copiate după anumite părţi ale catedralelor noastre... Acest lucru, oricît de ciudat ar putea părea şi oricît de puţin demn de numele de GUST, era cultivat, admirat şi îşi mai are şi acum adepţii şi specialiştii în diferite părţi ale Angliei. Există în acest stil, se spune, ceva înrudit cu vechea noastră structură gotică ; aş înclina mai degrabă să spun înrudit cu ideea noastră modernă de libertate, care îngăduie oricui privilegiul de a face pe nebunul şi de a se face de rîs în oricare mod îi convine". Un gotic „rococo", domesticit, adaptat cerinţelor vieţuirii comode şi agreabile ale vremii : „Nu am intenţionat să-mi fac casa pînă într-atît de gotică încît să excludă confortul şi rafinamentul modern al luxului. Am construit-o ca să-mi satisfacă propriul gust şi într-o oarecare măsură să-mi realizez propriile viziuni", îşi prefaţa Walpole descrierea locuinţei sale „gotice" de la Strawberry Hill. În literatură, în această a doua fază a transferului, goticul devine convenţie terminologică cu o foarte extinsă şi inegală sferă de cuprindere, acoperind nu numai povestirea istorică cu cadru gotic, ci orice altă producţie narativă cu mistere, teroare, fantastic şi intrigă sentimentală. Deşi unii comentatori îl exclud din familia autorilor de romane gotice, Horace Walpole rămîne nu numai în interiorul ei, ci reprezintă un cap de serie. Interesat mai ales de spiritul „goticului", de esenţa sa romantico-magico-pitorească, Walpole şi-a compus la Strawberry Hill un univers gotic *sui-generis*, decor ideal pentru înscenarea evenimentelor senzaţionale ale micului său roman, produs al unei febrilităţi onirice. Cadrul, fabulaţia, personajele sînt subsumate scopului principal : compunerea unei atmosfere „gotice", care şi rămîne singura contribuţie pe plan estetic a *Castelului din Otranto;* căci grupul de personaje antrenate în suita de întîmplări senzaţionale, lipsite de cea mai elementară motivaţie psihologică şi chiar de o logică a iraţionalului, rezistă cu greu unei lecturi actuale. Vraja care se ţese însă în jurul castelului damnat, cu tăceri, prevestiri, taine, apariţii rămîne legatul său posterităţii imediate. Şi corect intuia el într-o scrisoare către doamna du Deffand în 1767 că ceea ce scrisese sfidînd normele, critica şi filosofia, lăsîndu-se impulsionat numai de viziuni şi pasiuni, avea să-şi găsească în curînd admiratori. Şi nu numai atît. Căci prin Clara Reeve şi mai ales prin Ann Radcliffe romanul „gotic" cucereşte o audienţă inegalată pînă atunci. Preluat de o pletoră de imitatori şi prelucrători, romanele se înjghebează în grabă în jurul unei intrigi edulcorat sentimentale sau violent pasionale, într-un cadru mereu sumbru şi găzduind neştiute fărădelegi. „Dragoste, mister şi mizerie" (titlul unui roman de Anthony Frederick Holstein, 1810 ; sintagma a fost reluată în titlul lucrării critice a lui Coral Ann Howells, 1978) este emblema care poate reprezenta moda „gotică".

Romanul „gotic" în operele maeştrilor (Walpole, Radcliffe, Lewis, Maturin, Beckford) reprezintă o formă precisă a conştiinţei moderne, desprinse de raţionalismul clasic prin diferenţierea subiectivului de obiectiv pe plan emotiv şi imaginativ, o transcendere prin fantastic a raţiunii

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dominante, o revenire nostalgică la cunoaşterea magică şi la miraculosul depăşit de cunoaşterea ştiinţifică. Lumea ficţiunii din proza „gotică" materializează sub scutul imaginarului ansamblul de situaţii psiho-emoţionale ale unei etape de tranziţie. Refugiul într-un trecut şi într-un cadru incontrolabil trebuie interpretat şi ca un exerciţiu-experienţă de a găsi mijlocul cel mai adecvat exprimării unor asemenea temeri, nelinişti, incertitudini, frustrări. Acţiunea lor îndrăzneaţă de a ilumina zone psihice şi sentimentale pînă atunci cu discretă pudoare mascate se intimidează în faţa ineditului şi travesteşte emoţia modernă în costumaţie medievală. Dar cînd imitaţiile se înmulţesc artificiul îngheaţă într-o schemă ridiculizabilă în previzibilitatea şi în aplicabilitatea ei. Involuntar, romanul cu aptitudini de modernitate îşi creează un implicit cod ficţional care devine primul germene al stabilizării, ceea ce echivalează cu o întoarcere de 180° de la modern. Ingredientul principal al afirmării goticului ca modern este noutatea. *Castelul din Otranto* este pentru autorul său „o povestire miraculoasă al cărei cel mai mare merit este, mă tem, noutatea sa". De fapt, modernitatea are pentru Walpole un sens deosebit, este un fel de loc comun între modă (maniera) personală şi „caracterul recent al turnării ideilor şi expresiilor". Noutate afirmată la nivelul materiei narative, al structurii de gen, al personajelor, al cadrului, al proporţiei. Romanul devine un teren de trecere de la fabulaţia epică la tensiunea dramatică; polarizarea personajelor este însoţită de afirmarea brutală a arhetipului damnatului; cadrul devine funcţional în externalizarea lui prin natura abordată la nivel micro şi macrocosmic, prin recuzita medievală şi prin ieşirea în spaţiul exotic; exacerbarea calităţilor umane, naturale şi supranaturale se explică prin redimensionarea proporţiilor clasice canonice în funcţie de noua estetică: categoria de *magnitude* la Baumgarten, de grandios, sublim şi teribil la Burke [10], de extrem şi grandios la Kant, cu alte cuvinte o postulare a depăşirii mediei, o *demesure*, care constituie semnele de fapt ale unei ordonări estetice, ceea ce implică un pas spre stabilizare, adică spre ieşirea din modern.

Afirmarea goticului categorie estetică în romanul englez din a doua jumătate a secolului XVIII ilustrează, cum am văzut, şi coruperea modernului în modă prin absolutizarea pînă la fetişizare a trăsăturilor sale extrinseci, prin specularea gustului public pentru gen, care a produs acea *furor gotica* ce bîntuia în arhitectura domestică. Deşi se spune că micul castel de la Strawberry Hill lansează moda unui gotic graţios, rococo în construcţiile civile, goticul făcuse deja vîlvă, disputîndu-şi supremaţia cu moda chinezească. În literatură, povestirea „gotică" s-a transformat într-o vulgară literatură melodramatică şi de teroare. Povestiri ale căror titluri nici nu mai încearcă să mascheze tiparul epic comun Radcliffe-Lewis reiterează în variante greu de deosebit aceeaşi schemă narativă şi tipologie caracterologică. Într-o amplă investigaţie bibliografică [11] aflăm peste trei mii de titluri de romane şi dramatizări după romane apărute în special în Anglia, dar şi în Franţa, Germania, Spania pînă la mijlocul secolului

[10] E. Burke, *Cercetare filosofică a originii ideilor despre sublim şi frumos*, trad. Anda Teodorescu şi Andrei Bantaş, Pref. Dan Grigorescu, Bucureşti, 1981.

[11] Montague Summers, *A Gothic Bibliography*, London, 1917.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trecut, a căror lectură produce o deprimantă impresie de producţie „pe bandă". Căci fie că titlurile anunţă *The Adventures of...*, fie *The Castle of...*, fie *The Mysteries of...*, povestirile reiau în variante onomastice şi geografice un tipar constant al unei intrigi (stare de echilibru preconflictuală — conflict dramatic violent — restabilirea echilibrului/ruperea lui definitivă) şi al procedeelor (suspens, descriptivism alternînd cu dramatism precipitat, supralicitarea emoţionalului fiziologic pe seama convenţionalismului psihologic). Multiplicarea variantelor, dirijată în exclusivitate de raţiuni comerciale, supralicitînd o falsă noutate, duce la perimarea temei. Reducerea variantelor la un prototip este primul simptom al îngheţării noului, al reducerii la convenţie şi clişeu. Exagerarea extremelor reverberează în sens invers, avînd ca efect minimalizarea şi ridicolul. Senzaţia cu orice preţ stă la limita prostului gust. Dealtfel esteticul se subordonează pînă la anulare efectului emoţional. Reacţia prin ofensivă şi satiră este însă promptă şi eficientă, cu efect corectiv. Pe lîngă recenziile severe care în numele unui binevenit spirit critic domolesc entuziasmul publicului pentru acest tip de romane, pe lîngă burleştile apărute în revistele vremii, parodiile lui Jane Austen *(Northanger Abbey)*, Thomas Love Peacock *(Nightmare Abbey)* sau James Hogg, Maria Edgeworth, Mary Charlton, Benjamin Thompson, Eaton Stannard Barrett au contribuit la consolidarea acelui curent general de opinie care a început să deosebească opera de produsul comercial.

Dar stilul gotic în proza de ficţiune, chiar devalorizat prin moda romanului negru, are importanţă ca fenomen de sociologia literaturii, ca unul din punctele de plecare ale romanului de senzaţie şi de colportaj care supravieţuieşte prin remodelări succesive pînă astăzi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TWO VISIONS, TWO MODES OF EXPRESSION: PHILIP LARKIN AND TED HUGHES

IOAN AUREL PREDA

A parallel between two writers generally assumes as its ground the existence of a number of more or less essential similar features of, and elements in, their literary productions. In my paper, however, the ground for the comparative discussion of the poetry of Philip Larkin and Ted Hughes is, on the contrary, the essential dissimilarity of their visions and modes of expression, and the reason for attempting such a discussion is that to me these poets appear to typify, in an extreme form, no doubt, two fundamental attitudes in contemporary English poetry.

Trends in the poetry of this century can be distinguished from a variety of points of view. So we may group English poets into modernists, traditionalists, neoclassic, romantic, intellectualists, existentialists, and many other types. The attitudes or directions which I take Larkin and Hughes to illustrate are not coincident with any of these trends, though they do imply one of them or another. They may be summarily defined as, on the one hand, the strictly empiricist, and, on the other hand, the essentially mythopoeic, approach to the universe, to being. Each approach entails a multitude of consequences at the levels of vision, poetics and expression, the most important of which I shall try to describe, though, considering the stature of the two poets, it will hardly be possible, within the narrow scope of such a paper, to do them justice in any of these respects, so much so as their poetry also reflects their different, irreducible temperaments and individual lives.

Philip Larkin, seven years senior to Hughes, stands out among his contemporaries as the poet that has restricted his field of vision to a narrow focus on the human condition in present-day British society, a scene which he has been observing with penetrating eyes and describing with remarkable accuracy of detail. His first, and largely derivative, collection, *The North Ship* (1945), does not answer this description though, for, stamped by the influence of Yeats, it reveals an essentially romantic poet painfully aware of the disparity between the world of nature, where there is brightness and beauty, and the world of man, where there is only loneliness and lovelessness or, when there is love, it is short-lived ("The moon is full tonight", "Keep up the fire", "The horns of the morning", "Climbing the hill within the deafening wind", "Love, we must part now", "Morning has spread again"), and where

> "Time is the echo of an axe
> Within a wood".

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 329—335, Bucureşti, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(XXVI)

But Larkin records this man-nature opposition simply as a fact, to which he gives dramatic, not reasoned expression, and whose whys and wherefores are, therefore, not gone into. He knows that nature is soulless and that, consequently, there can be no communion with it. Spiritual emptiness is the common factor of both worlds. Only that man's condition in his causes him to suffer, the beauties of nature being small comfort for his transiency, loneliness and unfulfilled need for love.

The impact of Hardy's poetry on Larkin in 1946 was a turning point in his poetic career. It altered the orientation of his poetry away from Yeatsean romanticism, strengthened some of the assumptions underlying *The North Ship* and was instrumental in crystallizing the vision and the manner of writing that have characterized his subsequent collections — *The Less Deceived* (1955), *The Whitsun Weddings* (1964), and *High Windows* (1974).

A first distinguishing feature of Larkin's poetry in these volumes is that it is free from what he has acidly called the "common mythy-kitty", in other words, from mythologizing. For him the universe is just the physical reality which man perceives. It is devoid of finality and moral significance and utterly indifferent to man. Nature is simply the environment in which we live and there is no point in deluding oneself into the belief that it is instinct with life and purposive benevolence and that it can therefore offer an escape from non-being. Nothing in nature justifies such a belief or leads one to it as Wordsworth was led in his childhood. Larkin did not, as a child, have such epiphanies and so, in his parents' garden, he

> "did not invent
> Blinding theologies of flowers and fruits,
> And wasn't spoken to by an old hat".
>
> ("I Remember, I Remember")

Hence his tendency to pooh-pooh such metaphysical illusions and romantic myths and to look life square in the face.

This has been Larkin's first "lowering of his sights", to use Donald Davie's phrase [1], with the effect that nature makes only a rare appearance in his poetry, though poems like the exquisite "Coming" or "The Tress" still show how keenly sensitive and responsive he has remained to the beauty of natural scenery. Otherwise his attitude towards landscape is one of detached objectivity. Thus, in "The Whitsun Weddings", the various aspects of the countryside which he catches sight of from the train evoke no emotional response in or comment from him and seem to be recorded with as indifferent an eye as the industrial images with which they intermingle or alternate. The description simply conveys, as it were, what anybody travelling that way sees, and gives no impression of premeditated and significant selection and arrangement of detail. Yet the reader feels that the contrast between the "Wide farms", the "short-shadowed cattle", the solitary "hothouse" and the "smell of grass",

[1] In *Thomas Hardy and British Poetry*, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 73.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

on the one hand, and the "Canals with floatings of industrial froth", the "reek of buttoned carriage-cloth" and the "acres of dismantled cars" announcing the approach of "the next town, new and nondescript", on the other, *is* significant. It is even more clearly so in "Here", which is distinctly structured in terms of a country-town opposition, although the significance of this opposition to the poet is left to us to infer. But the "unfenced" existence which he discovers in the country on the seashore and which appears "untalkative" and "out of reach" suggests a nostalgia for a world uncontaminated by contact with urban civilization and spiritually remote from that of the large town (presumably Hull in the poem) with its "raw estates" within a "terminate and fish-smelling Pastoral of ships up street" and its "cut-price crowd" thronging the shopping centre in search of bargains.

"Going, Going", in *High Windows*, however, leaves no doubt about Larkin's feelings concerning the unchecked encroachment of urban, industrial expansion on the countryside which people noisily press for, unconscious or heedless of its ultimate consequences.

Having shut out the larger world from his poetry, Larkin has concentrated in his poetic universe so restricted on the theme of human failure and of the spiritual bareness and poverty of life in the affluent society of contemporary England, a life which to him is everywhere merely slow dying,

> "And saying so to some
> Means nothing; others it leaves
> Nothing to be said".
>
> ("Nothing To Be Said", 1964)

Hence his comparatively small poetic output (three collections since 1945) and within it the extreme economy of his utterance. But, as Calvin Bedient has put it, if Larkin says little, it is "because he sees too much. Like Ted Hughes, he feels pressed back into himself by a vision of unjustified and unjustifiable reality, but where this has finally provoked Hughes into desperate garrulity, it has all but frozen Larkin's mouth..." [2].

Larkin's is a poetry of disillusionment and of the wish for loneliness and oblivion, which lies behind the façade and beneath the surface of doing and having (cf. "Wants", 1955) and which translates man's alienation in bourgeois society. The desire of isolation makes mixing in society pointless :

> "Why be out there ?
> But then, why be in there? sex, yes, but what is sex?"
>
> ("Reasons for Attendance", 1955)

Personally he knows that he will never be able, like the more successful men, "to blarney" his way

> "to getting
> The fame and the girl and the money
> All at one sitting",
>
> ("Toads", 1955)

[2] *Eight Contemporary Poets*, London, Oxford University Press, 1974, p. 79.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

and that he must put up with the uninspiring routine of the "toad *work*", because he does not have the courage to throw up the security that goes with a job and live by his wits as so many others do. From his solitude Larkin sees through the false pretences of affluent society into the spiritual emptiness of people's lives, which he portrays with a few revealing strokes. For such void and the stark realities which he depicts require a language and style, a mode of expression reduced to the simplest essentials, denuded of embellishments and straightforward. The tragic bareness of Mr. Bleaney's existence is vividly evoked through the description of the sordid room in which he had lived, of the equally sordid strip of littered building land showing from his window and of the monotonous pattern of his movements. For Larkin makes remarkable use of significant details and images, which he lets speak for themselves. And they do so most effectively indeed, because they are dense with meaning and rich in suggestive power. Poems like "The Whitsun Weddings", "Ambulances", "Sunny Prestatyn" (1964), "Livings", "The Building", "Show Saturday" or "The Explosion" (1974) stand out as painful pictures of spiritual and moral waste land, drawn with bitter, yet restrained, irony and in that level tone that is one of the hallmarks of Larkin's poetry. For this poetry has nothing obtrusive or glaring in it. On the contrary, it is constantly low-keyed and it is distinguished by the poet's firm control of emotion and tone, by carefully patterned stanzas and by complex rhyme-schemes, all in harmony with the vision and the themes.

If of contemporary English poets Larkin is one of the least assertive, Hughes, by contrast, has shown himself to be one of the most sinewy and vigorous. This was apparent in his very first collection, *The Hawk in the Rain* (1957), and has been amply confirmed by the volumes of poetry he has published since. Keith Sagar, his most receptive critic to date, regards him as "the most natural successor to the great English poets of the first half of the century, Yeats, Lawrence and Eliot", and claims that he "possesses the kind of imagination which issues in the purest poetry, visionary, revelatory poetry that sees into the life of things, that takes over where all other modes of apprehending reality falter" [3]. Hughes's is a characteristically romantic imagination, mythopoeic and oracular. His main concern has been with nature and with man's relationship to nature, an exploration which has always found its most appropriate means of poetic expression in symbol and myth. Hughes, however, has only gradually evolved the language of myth to make full use of it in *Crow* (1970). But already in *The Hawk in the Rain*, and then in *Lupercal* (1960) and *Wodwo* (1967) his nature poems bespoke a vision in which the creatures and the natural phenomena depicted were implicitly or explicitly related to a larger, cosmic, background, being seen as manifestations of what the poet has called the "elemental power circuit" of the universe. For the creatures he writes about are each, like Blake's tiger, a pack of compressed energy deriving from that circuit. The wings of the hawk in "The Hawk in the Rain" "hold all cration in a weightless quiet" as the bird hangs still in the "master-/Fulcrum of violence" during the storm,

[3] *The Art of Ted Hughes*, Cambridge, Cambridge University Press, Second Edition, 1980, pp. 1 and 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

and when he is hurled to the ground by the weather "Coming the wrong way", it is as if the "ponderous shires" crashed on him. The caged jaguar is hurrying to and fro enraged in his prison "On a short fierce fuse" ("The Jaguar"). When the macaw is incited by the girl, its beak, wings and talons instantly "crash /The bars in conflagration of frenzy" ("Macaw and Little Miss"). The "locked black" of the bull's powers would, we feel, wreak havoc if the animal were aroused from his lethargic tameness ("The Bull Moses"). And the skylark, which must defeat gravitation to soar in the air and pour forth its song, is

> "Laden
> Like a bullet
> To supplant
> Life for its centre".
>
> ("Skylarks")

Owing to their functional perfection, Hughes's predatory creatures, streamlined by nature over aeons of evolution, are precision machines for killing, which is their sole *raison d'être*. "It took the whole of creation", tha hawk says in "Hawk Roosting",

> "To produce my foot, my each feather:
> Now I hold Creation in my foot
> Or fly up, and revolve it all slowly —
> I kill where I please because it is all mine".

The thrushes on the lawn appear equally terrifying,

> "More coiled steel than living — a poised
> Dark deadly eye, those delicate legs
> Triggered to stirrings beyond sense — with a start, a bounce, a stab
> Overtake the instant and drag out some writhing thing".

Pikes, in their turn, are "killers from the egg", a perfect blend of "submarine delicacy and horror", a "life subdued to its instruments".

The efficacy of these lethal animal engines in the struggle for survival which is life in nature is the result not only of their being ideally fitted for the job of killing, but also of the "diamond point of will" and the purposefulness with which nature has endowed them and which propel them with a force like that of gunpowder.

Things are not essentially different with flowers in Hughes's vision. His thistles display the aggressiveness of a band of Viking marauders and an indomitable will to live which enables them to stand their ground in the face of both beast and man. The slender water lily, on whose beauty no painter could improve, never starts, as it were, in the middle of the ruthless warfare which is going on in the air about her or at the touch of the prehistoric horrors that are crawling about her foot ("To Paint a Water Lily"). And the same iron will actuates the fragile snow-drop in

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

the pursuit of her ends,

"Brutal as the stars of this month,
Her pale head heavy as metal".
("Snowdrop")

These poems, as well as others like "Ester's Tomcat", "Second Glance at a Jaguar", "Bullfrog", "October Dawn", "November" or "Wind", are not mere descriptions, but insights into the inner life of the creatures and the plants and into the energies at work in nature, and, as P. R. King has pointed out, are "intended as comments on aspects of human life, particularly in man's relationship with nature" [4]. If the world Hughes depicts is often violent and cruel, this is because it is only the fittest that survive in nature. In this man, in his view, is inferior to the dumb creatures, which are not hampered in their actions by indecision and procrastination. The idea is most poignantly expressed in the following lines in "Thrushes":

"Is it their single-mind-size skulls, or a trained
Body, or genius, or a nestful of brats
Gives their day this bullet and automatic
Purpose? Mozart's brain had it, and the shark's mouth
That hungers down in blood-smell even to a leak of its own
Side and devouring of itself: efficiency which
Strikes too streamlined for any doubt to pluck at it
Or obstruction deflect.
With a man it is otherwise. Heroisms on horseback,
Outstripping his desk-diary at a broad desk,
Carving at a tiny ivory ornament
For years: his act worships itself — while for him,
Though he bends to the blent in the prayer, how loud and above what
Furious spaces of fire to the distracting devils
Orgy and hosannah, under what wilderness
Of black silent waters weep".

Man is the weaker creature because he has cut himself off from nature, has caged himself within an artificial world, has suppressed the power-giving life of instincts in himself and by his distrust of the creative imagination has blocked the main channel of communication between his inner world and the universe at large. In other words, he has broken away from the unity of being and has lost his wholeness in the process. This man — nature opposition is central to Hughes's thought and poetry. It is not, therefore, accidentally that the people whom he portrays in a number of poems are either such as are marked by defects that stem from a denial or deformation of nature (see, for example, "Secretary", "Egg-Head" and "The Man Seeking Experience from a Drop of Water") or such as, like Dirk Straightup or the tramp in "November", have developed an uncommon robustness and resilience through living in contact with nature, or, again, such as, like the performers in "The Acrobats", have acquired abilities that lie beyond the reach of ordinary men.

[4] *Nine Contemporary Poets: A Critical Introduction*, London and New York, Methuen, 1979, p. 115.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

As Hughes advanced in the exploration of his central theme, he began increasingly to employ symbols and mythological subjects, as can be seen from "Lupercalia" (in *Lupercal*) and from poems like "Ghost Crabs", "Logos", "The Bear", "Theology", "Gog" or "Song of a Rat" (in *Wodwo*). Thus, for instance, the bear in the poem of that title has completely lost that vital and vivid animalness which his creatures are distinguished by in the earlier poems, becoming a pure symbol, while the agony and death of the trapped rat are a drama which assumes cosmic significance. At the same time, in "Logos", "Theology" and "Gog" the poet approaches the cosmological problem and the problem of the nature of being, which, together with the question of good and evil, will form the substance of the bleak and nihilistic mythic vision of *Crow*. But a discussion of the latter lies beyond the narrow scope of this paper.

The general impression which the poetry of Hughes makes is one of uncommon vitality and energy compressed into dense, full-bodied, concrete language, made up of ordinary-speech vocabulary, yet at the same time highly metaphorical, rushing forward like a mountain stream, yet kept under tight control within the banks of verse structure. Flamboyant and nervous, his mode of expression stands in sharp contrast to the subdued utterance of Philip Larkin, though it is not less strictly contained than the latter's. "The effect of power in Hughes's verse", Geoffrey Thurley writes, "originated, clearly, in the poet's confrontation with experience of a far deeper and more intense order than was generally evident in contemporary poetry" [5]. The tremendous tension that builds up in his poems reminds one of Hopkins and Dylan Thomas, with whom he compares favourably in terseness and vigour of sentence and image structure. But Hughes's verse can also be exquisitely delicate, as in "October Dawn" or "Snowdrop". Another striking characteristic of his poetic language is its remarkable mimetic force. It is, consequently, intensely dramatic, in the sense that it acts out what it conveys, as, for example, in "Horses" or in "Second Glance at a Jaguar". Finally, Hughes shows a preference for free verse and assonance, though he can as well use complex stanzas and regular rhyme with equal effectiveness.

[5] *The Ironic Harvest: English Poetry in the Twentieth Century*. London, Edward Arnold, 1975, p. 174.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LIRICA LUI TOMMASO CAMPANELLA

MICHAELA ȘCHIOPU

A vorbi de Campanella poetul, cu universul său bine determinat de sentimente, și de Campanella filozoful, preocupat doar să-și expună ideile și teoriile asupra științei și a cunoașterii, nu e posibil. Poezia sa e substanța intimă a filozofiei, iar filozofia sa e o gîndire poetică. Făcînd parte din celebra triadă de învățați, alături de Bruno și Galilei, în plin secol XVII, el are sufletul omului nou ce se formează la începuturile timpurilor moderne, dornic să cunoască în egală măsură lumea care îl înconjoară, ca și pe cea dinăuntrul său. E un *eu* care se măsoară cu universul, vrea să stabilească raporturi de o substanță nouă ale omului cu natura, cu celelalte ființe, cu Dumnezeu însuși. Întrebările pe care și le pune sînt: cît cunosc, cum cunosc și care e finalitatea acestei cunoașteri? Departe de a fi întrebări pur filozofice, ele sînt și întrebări psihologice, teologice, sociale, estetice și etice, care-l ridică la gradul de cercetător al întregii activități umane în societate. E filozof, elev al lui Telesio, prieten cu Galilei, e teolog, reformator al catolicismului, e revoluționar îndrăzneț ce vrea să schimbe lumea cu fapta, nu numai cu cuvîntul, e teoretician al statului burghez în formare, proclamînd egalitatea și libertatea în contra tiraniei, e poet sensibil ce cuprinde în imaginație visurile sale despre viitorul omului și al umanității. Credința sa în știință, în posibilitatea omului de a-și îmbunătăți condiția, e puternică și fără limite, conferindu-i acea fervoare de viață, care l-a susținut să pătimească 27 de ani de carceră grea la Napoli, acuzat ca inspirator al unei conjurații religioase și politice împotriva guvernului spaniol și încă trei ani la Roma, acuzat de erezie.

Filozoful Campanella și-a scris poeziile în închisoare, ca o descătușare a propriului eu, ce nu accepta limitele încarcerării umane. „Trăind în atmosfera aceea de exaltare reciprocă și de mari așteptări, adeseori fantastice", scrie unul din cei mai erudiți editori ai săi, Mario Vinciguerra, „care se nasc între cei cîțiva oameni obligați să suporte chinurile izolării, poeziile acelea nu erau doar manifestarea unei legături spirituale între ei, impulsionare, mîngîiere și uitare; își închipuiau că răspîndite în lume și cunoscute de personalități de seamă cu autoritate, ele ar putea trezi o atenție binevoitoare față de acei oameni nefericiți dar nu de disprețuit, ce putrezeau în subteranele din Castelnuovo".

Grație celebrității pe care o căpătase drept „călugăr filozof, conspirator, poet și quasi vrăjitor", a fost vizitat în carceră la Napoli de un tînăr învățat, Tobia Adami, în 1613. El intuiește capacitatea poetică originală a lui Campanella, înțelege că „partea substanțială a poeziilor era strîns legată de producția filozofică a acelui neobișnuit gînditor și alcătuia într-un

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 537—544, București, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fel comentariu liric". Reușește să publice în Germania, la Frankfurt, în 1622, în afara scrierilor filozofice ale lui Campanella, și un volumaș de 89 de poezii, cu comentariul autorului. Volumul se intitula *Scelta d'alcune Poesie filosofiche di Settemontana Squilla cavate da'suoi libri detti La Cantica con l'esposizione.* Numele face aluzie la cele șapte semne în formă de munți, existente pe capul lui Campanella, pe care el le considera profetice, iar Squilla (trîmbiță) era simbolul numelui de Campanella (clopot). Volumul apărut rămîne însă fără ecou în epocă. Abia mai tîrziu, romanticii germani îl descoperă ca filozof și poet. Leibniz deja îl considerase mai mare decît Hobbes în concepțiile morale, iar Herder, care îi cunoaște poeziile, publică 27 dintre ele în revista „Adrastea", cu o prezentare entuziastă a „noului Prometeu" și a versurilor sale. Prima ediție italiană a poeziilor apare tîrziu, în 1834, după care se descoperă și o serie de poezii postume. Principalele compoziții rămîn însă cele din *Scelta*, sonete, cantone și madrigaluri, cu comentariile proprii.

În centrul liricii sale se află în permanență *eul*, sigur pe misiunea sau predestinarea sa, pe puterea sa intelectuală și sensibilă:

„Io che nacqui dal Senno e di Sofia,
sagace amante del ben, vero e bello",

eul uman care dorește înainte de orice să cunoască:

„Di cervel entro un pugno io sto, e divoro
tanto, che quanti libri tiene il mondo
non saziar l'appetito mio profondo".

Într-unul din madrigale, acest eu e sintetizat cu toată forța imaginativă și poetică, ca o lumină în imensul întuneric al universului uman:

„Stavamo tutti al buio. Altri sopiti
d'ignoranza nel sonno; e i sonatori
pagati raddolciro il sonno infame.
Altri vegghianti rapivan gli onori,
la robba , il sangue, o si facean mariti
d'ogni sesso, e schernian le genti grame.
Io accesi un lume: ecco, qual d'api esciame,
scoverti, la fautrice tolta notte
sopra me a vendicar ladri e gelosi,
e que'le paghe, e i brutti sonnacchiosi
del bestial sonno le gioie interrotte:
le pecore co'lupi fûr d'accordo
contra i can valorosi:
poi restâr preda di lor ventre ingordo".

Dar Campanella e departe de a face din eu centrul universului, întruchipare a orgoliului și a egocentrismului. Natura nu se reduce la ceea ce omul poate cunoaște, dimpotrivă ea devine centru de gravitate al cunoașterii. Conștiința de sine e doar punctul de plecare, și în aceasta se exprimă esența filozofiei sale senziste, „filozofia naturală" sau noua știință, pe care o propagau și Bruno și Galilei, fundamentată pe fapte și nu pe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

silogisme. Cunoaşterea trebuie să se bazeze pe contacte directe şi nu pe dogme, „le seconde scuole":

"Il mondo è libro dove il Senno eterno
scrisse i propri concetti e vivo templo
dove, pigendo i gesti e'l proprio esempio
di statue vive ornò l'imo e'l superno",

Lumea e deci o carte deschisă, un templu în care omul e învăţăcel, „il mondo è come casa nostra", deoarece toate fiinţele, întreaga natură e formată din aceeaşi substanţă.

Acest nou contact cu realitatea e resimţit de Campanella ca un principiu al unei lumi noi, un „renovatio mundi". Totodată, punînd problema eului care trebuie să ia contact cu „originalul", Campanella e conştient de drama nou apărută a cunoaşterii. Dacă „il mondo è un animal grande e perfetto", oamenii sînt „vermi imperfetti e vil famiglia". Delimitarea eului, sufletul închis în acei „sepolcri portatili" care sînt corpurile, nu ajunge decît la o slabă cunoaştere a animalului mare şi perfect care e lumea. Campanella imaginează o poetică imagine a sufletului, prizonier ce spionează lumea prin cele două strîmte deschizături ale ochilor:

„Or, l'alma, che nel corpo opaco alberga,
se stessa ignora, e l'altre vite, e Dio,
onde per buchi stretti affaccia, e spia
che cosa essa alma sia,
come ivi, e perchè stia".

Ştiinţa este „corto e falso", limitată la posibilităţile simţurilor. Eul uman are limite, fiind doar o parte a universului, puterea sa e slabă, deaceea Campanella blamează credulitatea, orgoliul de a se aşeza pe sine în centrul universului:

„Credulo il proprio amor fe'l'uom pensare
non aver gli elementi, nè le stelle
(benchè fusser di noi più forti e belle)
senso ed amor, ma sol per noi girare..."

Cît cunosc, fusese o întrebare gravă căreia Campanella îi răspunde cu filozofia naturală, influenţată de învăţătura lui Telesio. Cum cunosc, capătă un răspuns de influenţă platonică. Sufletul omului are posibilitatea de a cunoaşte doar dacă se identifică lucrurilor, depăşind limitele proprii, adică se difuzează în Dumnezeu (Lui), „s'illuia", verb ce aminteşte o mai veche creaţie dantescă. „În direcţia limitei, a exteriorităţii, noi găsim distincţia noastră asupra lucrurilor, percepţia pasiunii, falsitatea lucrurilor. În direcţia interiorităţii aflăm nu nefiinţa, moartea, ci fiinţa, viaţa, cunoaştem că lucrurile nu sînt ceea ce par, limita noastră", comentează Eugenio Garin teoria campanelliană. A trece de la individul limitat şi determinat la fiinţa infinită, rădăcină a totului, nu e posibil decît prin ştiinţă, prin gîndire, am spune noi, prin generalizare. Sentinţa lirică con-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

densează gîndul filozofic :

„Gran fortuna è'l saper, possesso grande
più dell'aver".

Înțeleptul, savantul, devine astfel, în imaginația lui Campanella, un erou nemuritor :

„e'l fuoco più soffiato, più s'accende,
poi vola in alto, e di stelle s'infiora".

Această cunoaștere a infinitului, depășirea limitelor, nu înseamnă anihilare, fericirea ultimă a nirvanei propovăduită de înțelepții Indiei, ci o transformare continuă :

„essendo il viver nostro e delle cose nostre
morir continovo, che mai non vide
senza mutarsi, o mancando o crescendo;
ed ogni mutamento è qualche morte".

De la aceste concepte, de continuă transformare, de joc al esențelor și aparențelor, Campanella ajunge la relativitatea lucrurilor. Înțeleptul va înțelege „alfin questa comedia universale", în care „ogni bruttezza e male, /maschere belle son", și pentru această intuiție el „ride e gioisce". Cunoașterea devine astfel cea mai înaltă fericire la care un om poate aspira :

„Oh felice colui, che sciolto e puro
senso ha, per giudicar di tutte vite".

În acest moment poate Campanella înălța, în cea mai pură tradiție renascentistă, un adevărat imn omului, care va fi considerat, grație înțelepciunii sale, „un dio secondo". Scrie o psalmodie intitulată *Della possanza dell'uomo*, în care refăcînd istoria umanității, ajunge la momentul adevăratei demnități umane, aceea a științei :

„Ma ad ogni scorno l'uom cede e plora;
del suo saper vien l'ora — troppo tarda;
ma sì gagliarda, — che del basso mondo par dio secondo".

Finalul psalmodiei repetă cuvintele devenite un laitmotiv : „Pensa, uomo, pensa !".

Reînnoirea filozofică a lumii implică celelalte domenii ale manifestărilor umane : politica, morala, religia și estetica. Pentru Campanella înseamnă întoarcerea la epoca de aur, la o societate umană visată și edificată conform teoriilor utopice din *Città del sole*. Înseamnă abolirea egoismului, a limitelor impuse de eu. Transformarea morală a omului implică exaltarea virtuții și a nobleței sufletești, a adevăratei puteri omenești, a capacității sale de a iubi : „Io credo in Dio, Possanza, Senno, Amore", acestea sînt Primalitățile afirmate în *Metafisica*. Lupta omului va fi împotriva tiraniei (falsa putere), a sofisticii (falsa știință), a ipocriziei (falsa dragoste), cele trei rele mai grave decît neputința, ignoranța și ura.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cele două concepte de virtute și noblețe presupun dragostea ca manifestare spirituală supremă, acea dragoste profesată de San Francesco, expansiune nelimitată a sufletului către întregul univers:

„Te, Amor, sfera infinita, alma e benigna,
che'n ciel di copia, in noi d'inopia hai centro
circondato dal cerchio sensitivo,
onde, chi sente più, più ama e gode,
io, che son teco a tutte cose dentro,
canto, laudo e descrivo".

Cei ce nu cunosc adevărata forță a omului, de a avea totul prin minte, noblețe și dragoste, formează o masă de ignoranți temători și servili, cuprinși într-o formulă laconică:

„Il popolo è una bestia varia e grossa,
ch'ignora le sue forze".

Campanella propovăduiește o nouă religie, care nu se limitează la cuvinte și nu stăruie în ignoranță. El intuiește forța acelui creștinism original, în care triumfa egalitatea și nu se predica idolatria. Om al timpului său, al istoriei trăite, filozoful nu rămîne la teorii și visuri. În Calabria devine inspiratorul și conducătorul unei conjurații împotriva guvernului spaniol, folosind accente petrarchești în descrierea sclaviei Italiei:

„La gran donna...
sta con le membra sue lacere e sparse,
e co'crin mozzi, in servitù meschina".

Exemplul poeziei sale, „nervoasă, înaltă, plină de seve, totodată neșlefuită și aspră", cum o caracterizează De Sanctis, „e antiteza acelei literaturi goale, sofisticată și grațioasă, apărută odată cu Marino". Un Jacopone da Todi al timpurilor noi, îl caracterizează Croce. Amîndoi criticii subliniază discrepanța între „lucrurile noi și înalte" pe care le scrie și „absolutul dispreț față de formă". De fapt e vorba, după cum remarcă Croce, de contrastul între virtuțile sale de profet, de apostol, de om al acțiunii și spiritul contemplativ al unui poet sensitiv și sentimental ce ar trebui să caute forma nouă și frumoasă. Poetica lui Campanella veștejește tradiția lirică în care se înscrie un Tasso, condamnată drept formală:

„In superbia il valor, la santitate
passò in ipocrisia, le gentilezze
in ceremonie, e'l senno in sottigliezze,
L'amor in zelo, e'n liscio la beltate,
mercè vostra, poeti, che cantate
finti eroi, infami ardori, bugie e sciocchezze,
non le virtù, gli arcani e le grandezze
di Dio."

În poemele sale filozofice „instinctiva dispoziție dialectică apasă și seacă inspirația lirică", comentează Sapegno, „se observă lipsa unei elaborări literare, de rafinare și șlefuială, dar există peste tot o voință

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de cînt, un suflu poetic difuz, ce demonstrează de la sine inspirația autentică a acestor poeme". Există, în întregul liricii campanelliene, accente devenite tragice, în care ni se relevă sufletul său chinuit de suferințele fizice și încercat de îndoielile credinții. Poezia ne apare atunci expresia „del mio vane pregare, /degli occhi secchi e del rauco esclamare". O disperare profundă și autentică ne vorbesc de drama sa umană :

„Temo che per morir non si migliora
lo stato umano, per questo lo non m'uccido".

Poetul se simte abandonat și pierdut, chemîndu-l în zadar pe Dumnezeu :

„Quinci io pur sempre esclamo,
sera e di ti prevengo:
Libertà, Signor, bramo; —
e tu pur non m'ascolti,
ma volgi gli occhi altrove".

Ca mărturie a suferințelor, chemările și lamentările sale sînt întregite de descrierea cruzimilor fizice îndurate :

„Sei e sei anni, che'n penna dispenso
e l'afflizion d'ogni senso,
le membra sette volte tormentate,
le bestemmie e le favole de'sciocchi,
il sol negato agli occhi,
i nervi stretti, l'ossa scontinovate,
le polpe lacerate,
i guai ove mi corco,
li ferri, il sangue sparso, e'l timor crudo,
e'l cibo poco e sporco;
in speme degna di tua lancia e scudo".

Apropierea mitologică de Prometeu care „rubò il fuoco, e fu però carcerato nel Caucaso", îi străfulgeră prin minte, ne spune Vinciguerra, în anii prizonieratului în groapa Castelului S. Elmo (1604—1608), unde scrie *Lamentevole orazione profetale della fossa dove stava incarcerato*. Imaginile poetice sînt elocvente pentru condițiile sale :

„Qui un mar di guai confuso,
pien di mostri e di draghi,
sopra di me si aduna",

accentuînd ideia imobilizării într-o apă stătută, plină de coșmare :

„Sopra me si mostràro
tutti gli sdegni tuoi,
tutti mi circondaro,
come acqua tutti insieme;
ahi come stansi fermi!".

Mai mult decît suferințele fizice, pe Campanella îl umilesc abandonarea, injuriile morale cauzate de călăii săi. Disputîndu-se cu Dumnezeu și cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

propria sa conştiinţă, el ajunge la o totală neîncredere :

„Io teco disputando, vinto e lasso
cancello, e metto in bianco
le mie ragioni; in altro conto passo",

şi chiar la o revoltă faţă de injustiţia divină şi umană :

"Ma perchè più degli altri io fui soggetto
alle dogllenze della vita nostra",

convins fiind de înalta sa misiune, de destinul său :

„Se favor tanto a me non si dovea
per destino o per fallo,
sette monti, arti nuove e voglie ardenti
perchè m'hai dato?".

Uimitoarea sa forţă intelectuală nu-i permite starea de lamentaţie şi disperare. E doar o faţetă a sufletului său. Cealaltă se exprimă în *Dispregio della morte*, patru canţone in care într-un dialog viu cu sufletul său :

„Anima mia, a che tanto sconforto?
forse temi perir tra immensi gual?",

stabileşte diferenţele ce există între chinurile corpului şi calmul libertăţii spirituale :

„Nè temer guerra chi a se stesso ha pace".

Ca şi în poezia filozofică, el concepe corpul ca pe o închisoare dată de natură, „una nativa prigion" :

„È tutto opaco il corpo che ti cinge,
e sol ha due forami transparenti",

şi realizează că onoarea omului se află în propria conştiinţă şi nu în aprecierea altora. :

„Tu morte viva, nido d'ignoranza,
portatile sepolcro e vestimento
di colpa e di tormento,
peso d'affanni e di error laberinto,
mi tiri in giù con vezzi e con spavento,
perch'io non miri in ciel mia propria stanza
e'l ben ch'ogn'altro avanza:
onde, di sua belta invaghito e vinto,
non sprezzi e lasci te carbone estinto".

Moartea, adică eliberarea sufletului, îi pare acum dulce : „La morte è dolce a chi la vita è amara", şi-l consideră fericit doar pe acela care ştie să trăiască în eternitatea sufletului : „Beato chi del tempo si transige". Revine la filozofia sa, considerînd durerea ca o „guardiana della vita",

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„di Natura medicina e sferza", apreciind doar o viaţă plină de demnitate :

„Viver per fame infama è vita amara,
morte all'alma preclara,
che, sprezzando, ripara
più vera vita in gloria".

„Campanella", comentează editorul său Vinciguerra, „nu a fost un poet de artă pură, cum putea fi Bembo sau Poliziano. Poezia sa, care se ridică în unele momente atît de sus, cunoaşte totuşi, în amestecuri ciudate şi ceva din poezia populară, din cea doctrinală şi profetică, ca şi din satira politică. Este deci o poezie niciodată şlefuită, adeseori colţuroasă şi confuză, oglindă a faptelor şi caracterului omului, ce avea ceva „din stîncăria muntelui „din Stilo". Am spune mai mult, poezia sa nu vorbeşte numai de omul Campanella şi de întîmplările sale, dar şi de marele său secol filozofic, de dispoziţia generală spirituală, secol în care au trăit Bacon, Descartes, Galilei, Pascal, Leibniz, Spinoza. Lirica lui va surprinde deci bogatul reflex filozofic al timpului. În antichitate, realitatea era doar obiect al filozofiei şi al liricii filozofice. Oamenii Renaşterii îşi pun problema cum să cunoască această realitate, devenită deodată atît de plină, diversă, complexă. Drama cunoaşterii, care îi frămîntă pe Bruno, pe Campanella, răsfrînge universul şi natura înconjurătoare la lumea interioară. Relexele lirice ale acestei filozofii se manifestă prin abundenţă şi infinitate pe planul ideilor şi nu al formelor. E o factură modernă a gîndirii „din care ţîşnesc idei, utopii, ipoteze, speranţe, aforisme, care sînt în parte adevărate presentimente şi divinaţii ale noii lumi".

Senzaţia cea mai puternică care ne rămîne, citind poezia lui Campanella, e continua sa aspiraţie spre lumină, capacitatea formidabilă de a rezista şi de a crede în libertate. În imnul închinat soarelui, *Al sole*, întîlnim această credinţă superb metaforizată :

„Esca io dal chiuso, mentre al lume sereno
d'ime radici sorge la verde cima".

Dacă am vrea să indicăm o poezie testament, atît pentru filozofia cît şi pentru poetica sa, vom cita Madrigalul 8 din Canţona IV din ciclul *Dispregio della morte* :

„Se mai fia ch'uomo ascolte
queste sotterra ed in silenzio nate
rime mie sventurate,
pria che nascan, sepolte;
persieri muti e costume;
ch'io non ragiono a caso;
ma sperienza e Nume
e legge natural m'hanno persuaso".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LA LITERATURA CATALANA CONTEMPORÁNEA
INTRODUCCIÓN

JUAN MIGUEL RIBERA LLOPIS (Madrid)

El catalán, lengua hoy viva en Cataluña, Valencia, islas Baleares, Andorra, departamento francés de los Pirineos Orientales y Alguer (Cerdeña), surge de la fracturación de la primitiva unidad lingüística latina paralelamente a la formación de los otros romances. Fechado el hasta ahora primer texto conocido (fragmento de *Forum Iudicum*) en la primera mitad del siglo XII, la tradición literaria catalana cuaja rapidamente y, desde muy temprano, su cultura enlaza con las corrientes que siglo a siglo agitan el mundo medieval : la poesía catalana va a ser trovadoresca y provenzalizante, tanto en su contenido como en el empleo lingüístico del provenzal, hasta la irrupción del humanismo en Jordi de Sant Jordi (fin. s. XIV —1423, 1425) y Ausias March (1397 —1459), cuya inspiración dirige al poeta hacia el yo más íntimo y real, fruto de lo cual es la instauración definitiva del catalán como lengua poética; la prosa reflejará más pronto en el idioma vernáculo las conmociones políticas y espirituales que ciñen la realidad del medioevo (Ramon Llull, 1232, 1233 —1315, 1316), se introduce directamente en les nuevas directrices humanistas (Bernat Metge, 1340, 1346 —1413) y desemboca en la innovación más interesante, la instauración de la novela como género literario independiente (*Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, 1413, 1414 —1468).

La introducción del castellano como lengua de la corte a partir del advenimiento de los Trastámara (Compromiso de Caspe, 1412) y la acentuación del centralismo peninsular con los reyes de la casa de Austria, motivaron una castellanización de la superestructura social catalana que apartó, con el siglo XVI, al catalán de la realidad cultural coetánea. Es cierto que en catalán existirá una producción coincidente con la del 1500 castellano y con la del Barroco. También es posible introducirse con obras escritas en catalán en la ilustración del siglo XVIII. Pero los autores de estas épocas están tan abocados a una inseguridad cultural que tan pronto claudican a favor del bilingüísmo, como se deciden por el cultivo único del castellano (por ejemplo Juan Boscán). Por elló el legado más importante de esta impuesta „Decadència" nos lo ofrecen los cancioneros populares, creados por aquellos que mantienen vivo el catalán como coloquial.

Quizás sólo a partir de estos autores anónimos así como a partir de cierta reacción que arranca del siglo XVIII ante la implantación del Decreto de Nueva Planta (1716) que quitaba al catalán su oficialidad, sea comprensible la „Renaixença" catalana, movimiento al fin y al cabo coincidente con la regeneración romántica de los nacionalismos. Así ha de

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 545—549, Bucureşti, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

entenderse la aparición de la *Oda a la Patria* de Bonaventura Carles Aribau (1833) y, fruto de ella, la reincorporación catalana a los caminos de la cultura occidental. Sin embargo, si la principal arma para esta causa erate la lengua, había que recuperarla de la larga disgregación sufrida durante tres siglos : con este fin se convoca el „Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana" (1906) y se funda el „Institut d'Estudis Catalans" (1907). Desde aquí se desarrollará el „corpus" científico necessario que permite la irrupción de les escuelas de historia y de filología (a partir de Pompeu Fabra) catalanas. Paralelamente la literatura entra de lleno en el „Modernisme" (Joan Maragall, 1860—1911), en el „Noucentisme" donde aún siguen latiendo los intereses por el desarrollo organizado de la cultura en el país, ahora por parte de la alta burguesía catalana que posibilita la convocatoria del citado congreso, y en el vanguardismo europeo. Todo ello en torno a Barcelona que, sustituyendo a la Valencia del siglo XV y desde el principio de este largo período de recuperación, se ha convertido en el centro cultural de los territorios de habla catalana.

LITERATURA EN TORNO A UNA GUERRA

Una fecha, 1925, nos sirve como punto de partida para el período que intentamos desentrañar. La imposibilidad del „Noucentisme" de crear una narrativa acorde con su estética, dados sus planteamientos irrealistas que según Joan Fuster sólo permitieron cierta presencia del cuento — sirva como ejemplo *La Ben Plantada*, 1911, de Eugeni D'Ors, espíritu director del movimiento —, se motivarán los primeros planteamientos sociológicos ante el fenómeno de la literatura catalana contemporánea. En la fecha citada aparecen dos textos muy concretos : En *La por a la novel la* Josep Maria de Sagarra llama la atención sobre la existencia de un público catalán que quiere leer narrativa catalana, la cual, además, de existir, atraería a las grandes masas que, a su vez, darían consistencia a una literatura hasta ahora reducida a círculos especializados. Carles Riba le contestará en *Una generacio sense novel la* justificando el estancamiento de la novela a lo largo de los primeros veinte años del siglo[1] y el predominio de la poesía, esforzada en la creación de un idioma literario del que, alcanzadas las necesidades expresivas de su tiempo, podrían valerse otros géneros.

Esta discusión que planteaba la mirada aún inevitable hacia un pasado „noucentista" y también hacia un futuro más dramático, desvela el panorama de toda teorización y logra que se plantee la cuestión debatita sobre una producción novelística más estable. Este renacimiento se da aún en una línea „neonoucentista" — desde el recuperado Puig i Ferrater a los jovenes Carles Soldevila, Cesar August Jordana, Miquel Llor... —, realizada bajo los auspicios de Riba, del psicologismo europeo o del costumbrismo. Y sólo posteriores autores serán capaces de ofrecernos las situa-

[1] Para Riba la novela es un género moralista que se desarrolla en un contorno humanista que impulsa el enfrentamiento y relación de determinadas psicologías, lo cual era imposible en una Barcelona abocada al terrorismo, medio negativo que obligaba al autor al olvido del grupo humano y a fijarse en la naturaleza y en sí mismo, valiéndose de la poesía.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ciones provocades por la guerra y el exilio cuando el territorio español se estremezca ante una nueva realidad, aunque, para Yates, *El cercle màgic* de Puig i Ferrater y *Terres de l'Ebre* de Sebastià Juan Arbo descubren ya la paulatina eliminación de la narrativa „neonoucentista".

Ante este nuevo planteamiento, la crítica, ayer deformadora de la realidad según Yates, normaliza sus criterios y ayuda a consolidar el nuevo proceso, corriente de la cual es buen ejemplo Rafael Tasis i Marca, esforzado defensor del realismo novelesco a partir de la realidad barcelonesa como destino de la novela catalana. También la labor editorial reseñada por los ensayistas consultados — editorial Proa, „Biblioteca Univers", „Biblioteca Catalònia"... —, así como los premios literarios — Premi Crexells, 1928—1938; Premi dels Novel·listes 1935—1937 —, colaborarán en este relanzamiento. Este corte ante la actitud anterior y por el cual se intentaba reconciliar a la novela con el deseo explícito de purificación lingüística, es, según Yates, el que fortalece a la novela catalana para resistir dos cortes aún más tajantes, los de les postguerras de 1939 y de 1949. Tras este momento, los novelistas ayer innovadores — Mercé Rodoreda, Berenguel, Llorenc Villalonga —, junto a los debutantes — Pedrolo, Ferran de Pol etc., más las generaciones de los años 60 y 70 —, han logrado el mantenimiento de un género, la novela, definitivamente restablecido. Pero, cómo se forja este resultado en torno a las dos guerras? Para Fuster el período 1931—1961 descubre como la literatura catalana ha dependido de factores extraliterarios, políticos concretamente, dada la problemática en que se inserta el idioma, arma primera del nacionalismo: derogado el 5 de agosto de 1938 el "Estatut d'Autonomia para Catalunya" (9 — sept. — 1932), tras la guerra civil española el catalán deja de ser idioma oficial y se desmonta el andamiaje de la cultura catalana progresista — editoriales, enseñanza del idioma, medios de comunicación —, y la creación intelectual se reduce a ser conocida por las minorías.

Para Molas la contienda motivó en los dominios del catalán la emigración de la mayor parte de la población intelectual, la claudicación político-cultural de la clase burguesa y el cambio de ritmo de la vida de obreros y campesinos. Fruto de ello es un período de desorientación e inmovilismo mental que para él va de 1939 a 1959. Los autores se mantenían en sus actitudes y técnicas, las de la preguerra, en una línea ahistórica — los ya citados Llor y Berenguel, junto a otros como Maria Aurelia Capmany —, salvo excepciones — Joan Sales en *Incerta gloria*, 1956, y Mercé Rodoreda en *La plaça del Diamant*, 1962 —, en las que los personajes, dentro de un marco histórico concreto, son reconocibles. Junto a esta línea se desarrolla la tendencia naturalista que por vias innovadoras — Prudenci Bertrana, *L'impediment*, 1948 — acaba por ´der en la mitificación, siempre según Molas — Blai Bonet y sus *Cant espiritual*, 1935, y *El mar*, 1958.

Todos estos últimos títulos y sus fechas nos sitúan en la trayectoria de recuperación que la literatura catalana vive a partir de la misma postguerra. Papel determinante han jugado una serie de volúmenes a través de los cuales los dominios de habla catalana y sus habitantes intentaban recuperar su historia y entrar de lleno en la corriente de su tiempo: *Les formes de vida catalana*, 1944, de Molas, *Noticia de Catalunya*, 1954, de Jaume Vicens Vives y *Nosaltres, els valencians*, 1962, de Joan Fuster

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

buscan esta finalidad. Desde posiciones concretamente estéticas el mismo hálito se descubre en las extensas memorias de Josep Pla o en la continuación de las obras, cuyos comienzos habían sido cortados por el enfrentamiento civil, de Salvador Espriu y de Llorenç Villalonga : el primero abandona las lamentaciones esteriles para buscar la explicación de una guerra fraticida y la realidad en ella fecundada — *La pell de brau*, 1960 —; Villalonga, a partir de la sátira de un grupo social agónico — *Mort de dama*, 1931 —, acaba por internarse conscientemente en él ante la incomprensión por su parte del nuevo progreso — *Bearn*, 1962, *Desbarats*, 1965 —

Pero, Joan Fuster lo decía unas líneas antes, el problema de la literatura catalana nunca será estrictamente cultural y en las décadas que repasamos seguía atada a las concesiones que le permitía el poder político : en 1943 se autorizan las reediciones y la aparición de volúmenes nuevos de poesía en catalán ; en 1950 se permite la publicación de traducciones al catalán y sólo tras 1958 puede comenzarse a hablar de normalización. Durante estos años habían aparecido las primeras revistas — „Germinabit", „Serra d'Or" — que, ajenas a la labor literaria, comienzan a incluir colaboraciones, junto a las propiamente literarias — „Poesía", 1944 —1945, „Ariel", 1946 —1951, „Occident", 1949 —1950... Mientras la poesía encontraba en ellas cierto campo para darse a conocer, la realidad de la narrativa era más problemática y sólo la creación de las primeras colecciones iterarias permitidas — „Biblioteca Selecta", 1951, „Nova Col·lecció Lletres", 1953, „El Club dels Novel·listes", 1955 — comenzó a normalizar de verdad su acceso al gran público.

De este largo proceso sea quizás su personaje más ejemplificador el del propio escritor. Para Joaquim Marco se nos ofrece como falto de una profesionalización completa. Para lograrla no ha dispuesto de los medios debidos, pero hoy ha de aprovechar los que tiene a su favor — al tradicional vanguardismo catalán señalado por este crítico habría que añadir una referencia al halagador panorama de la cultura catalana, asegurado ahora en la paulatina aprobación de los nuevos estatutos de autonomía de los territorios peninsulares de habla catalana — para superar el sobrepuesto provincialismo y elevarse a cotas más altas. Joan Fuster destierra todo triunfalismo del actual esplendor de las letras catalanas — el supuesto „boom" literario no es tal si enfrentamos estas cifras : mientras en 1933 se publicaron 740 volúmenes, en 1966 sólo se había llegado a 548, cifra que desde luego ha aumentado en los últimos años pero que sigue siendo un buen ejemplo — para, desde una línea más paciente, comprender el desarrollo ya inevitable : de esos 548 volúmenes gran parte son traducciones y en toda traducción se descubre el vitalismo de aquel que desea conocer y superarse. Ahí está la realidad cultural catalana reflejada en su mayor y más oculto esplendor, aquel que la ha llevado a sobrepasar el autofolklorismo temido por Joaquim Marco.

Ante ésto, el único problema hoy por hoy aún grave es él de lograr la creación de una literatura catalana de amplio alcance que acerque

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

paulatinamente al gran público hacia los campos más diversos de la alta cultura en lengua vernácula, y el de la atracción del escritor hacia un medio normalizado en el que no tenga que sobrevivir como un „outsider" de su propia sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

FUSTER, JOAN, *Literatura catalana contemporánea*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
MANENT, ALBERT, *Literatura catalana en debat*, Barcelona, Ed. Selecta, 1969.
MARCO, JOAQUIM, *Sobre literatura catalana i altres assaigs*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1968.
MOLAS, JOAQUIM, *La literatura de postguerra*, Barcelona, Rafael Dalmau editor, 1966.
YATES, ALAN, *Una generació sense novel·la?*, Barcelona, Edicions 62, 1975.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ASPECTE ALE PROBLEMATICII TEATRULUI — DOCUMENT

VIORICA NIȘCOV

Sistematizînd și simplificînd lucrurile, s-ar putea admite că, în mare, două au fost împrejurările istorice care, dacă nu au determinat direct, în orice caz au favorizat afirmarea în perioada postbelică, în Europa și America, cu anume ostentativă vehemență, a teatrului-document.

1) Prima se referă la experiența trecutului apropiat, aceea a fascismului de toate nuanțele, a „universului concentrațional, a războiului „cald" și „rece". La care s-a adăugat, în Statele Unite și în Europa apuseană, criza (socială, politică, morală) pricinuită de intervenția americană în Vietnam.

În esență, e vorba de experiența pierderii libertății și a dreptului la viață de către mase de ordinul milioanelor de oameni.

Este ceea ce a dus, pe de o parte, la interogații drastice privind răspunderea unor indivizi sau a unor grupuri pentru actele săvîrșite (Cum s-au putut săvîrși asemenea orori? Cine e vinovat? Răspunde fiecare numai pentru sine? Sau și pentru actele comise de colectivitatea căreia îi aparține prin naștere, cetățenie, împrejurări politice etc.? Pînă unde sîntem datori să ascultăm de legile statului în care trăim? Care este limita între loialitate și trădare? Este posibilă neutralitatea? etc.).

Este ceea ce a dus, pe de altă parte, la amploarea unui anume simțămînt de incertitudine și suspiciune față de valorile și categoriile tradiționale ale culturii — religie, morală, artă — categorii care păreau a fi făcut dovada neputinței lor în fața calamităților istorice. Aversiunea pentru demagogia fascistă a readus totodată la ordinea zilei mai vechea îndoială (nutrită și exprimată memorabil, între alții, de un Hofmannsthal) cu privire la însuși cuvîntul scris sau rostit, la cuvîntul vehiculator de abstracții și plăsmuitor de ficțiune.

Toate aceste reacții — dar nu numai acestea — au născut o sete imensă de adevăr și dreptate. Oamenii vor să afle întocmai ce s-a petrecut în realitate, cum? și de ce? Ei doresc ca vinovații să fie pedepsiți, iar dezastrele trăite să nu se mai repete. Opinia publică înregistrează acum o fază de substanțială maturizare politică.

Aspirația către informare fidelă și completă a cerut satisfacție atît de la mijloacele de comunicare de masă (la rîndu-le factor important în orientarea opțiunii consumatorilor de bunuri culturale către sfera investigației evenimentului istoric) cît și de la plăsmuirile artistice în care „realul" domină masiv „ficționalul", *reportaj* și *memorii*, *pop-art*, *ciné-verité* și *happening*.

Rev. ist. teorie lit., tom., 30, nr. 4, p. 551—560, București, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Răspunzînd cererii și totodată determinînd cererea, intervine deci „explozia" artelor și literaturii faptului concret, a artei și literaturii cu statut documentar.

Este semnificativ că valul teatrului-document a fost, cel puțin aparent, provocat, între altele, de publicitatea făcută (1960/1961) procesului Eichmann (Zipes, 462). Reportaje detailate ale dezbaterilor procesului, emisiuni T.V., „features", eseuri și studii care au popularizat și comentat pe larg crimele naziste, determinînd un puternic curent de opinie, care în Germania a izbutit să exercite o anumită presiune politică asupra autorității de stat în vederea — chiar și în plan legislativ — a urmăririi mai tenace și a sancționării mai aspre a vinovaților. Cît de adînc a răscolit procesul Eichmann conștiința poporului german o ilustrează, între mii de alte documente, și scrisoarea adresată de un grup de tineri președintelui *Bundestag*-ului, scrisoare care cerînd să se păstreze două minute de tăcere în întreaga Republică Federală în ziua pronunțării sentinței mărturisea:

„Cazul Eichmann ne-a făcut în fine conceptibilă vina făptuită în numele nostru, conceptibilă în dimensiunile ei de neconceput, în cauzele, în mijloacele, în realizarea ei — cuvinte care, gîndite pînă la capăt, se împotrivesc oricăror calificări" (apud F. Trommler, 77).

Procesul Eichmann, ca și procesul de la Frankfurt, care i-a urmat la scurtă vreme (1963—1965), au favorizat apariția unui nou mod, analitic, de a interpreta trecutul apropiat.

Cel de-al treilea Reich începe astfel să nu mai fie privit doar ca o lugubră încarnare a principiului malefic, abordabil doar prin imprecații și intuiție metaforică.

Într-una din cele mai interesante lucrări polemice care, pornind de la procesul Eichmann, propunea demitizarea, redimensionarea la scara cotidianului, a trecutului imediat, în *Eichmann la Iersualim. Un reportaj despre banalitatea răului*, Hannah Arendt pleda pentru demontarea imaginii „demonice" a conceptului de rău, ca operație prealabilă *necesară* unei înțelegeri corecte și profunde a istoriei recente:

„Ceea ce neliniștește în persoana lui Eichmann, scria ea, este tocmai faptul că el era ca mulți alții, și că aceștia mulți nu erau nici perverși, nici sadici, ci erau — și sînt — înspăimîntător, îngrozitor de *normali*" (apud Trommler, 78).

„Această carte este un reportaj" — anunță autoarea în preambulul scrierii sale, — căci numai atare formă este capabilă să înregistreze și să reproducă adecvat proporțiile concrete, efective, ale evenimentelor trăite. Numai această formă, care principial refuză să transgreseze realul în ideal, este în măsură să pună în lumină continuitatea dintre trecut și prezent, „trecerea fără dificultăți a lumii normale de ieri în lumea normală de astăzi" (Trommler, 78), este în măsură să mobilizeze resursele etice ale colectivității umane, în vederea unei confruntări critice și autocritice cu istoria imediată. Numeroși scriitori, dintre care mulți tineri, se pronunță acum împotriva literaturii absurdului, împotriva refugiului în lăuntrul subiectivității proprii, împotriva scrisului ermetice. În locul dramei psihologice ori existențiale ei preconizează drama politică. În locul viziunii metafizice, polemica civică. În locul comunicării ocolite, prin metaforă, comunicarea nemijlocită a faptului real. În locul ficțiunii, documentul.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Poziţiile de care, spre pildă, mulţi dintre scriitorii germani înţeleg să se distanţeze în deceniul al şaselea, sînt limpede formulate de Peter Weiss în *Convorbire despre Dante* (Gespräch über Dante) — nu întîmplător ales ca centru de referinţă :

> „Dante a pornit [...] să lucreze la acest text /e vorba de *Infern*-ul — n.n./ înarmat cu evaluări morale. Vedea vinovaţi pe care îi condamna. Păcătoşii trebuiau să plătească. Credincioşii aveau parte de pace veşnică. Literatura noastră, de la Kafka la Beckett, exprimă numai *lipsa* acestei justiţii superioare sau numai căutarea ei deznădăjduită. Aici nu se întrevede nici un fel de ameliorare, nici un fel de înţeles [...]. Dante, dimpotrivă, căuta un sens adînc. Pentru noi, sensul constă în cercetarea oricărei situaţii şi a mişcării ulterioare care duce la o schimbare a situaţiei date. Aceasta nu este însă altceva decît o *dezlegare* de propria noastră vinovăţie" (apud Trommler, 78).

2) Cea de-a doua împrejurare, de natură intrinsecă, care a favorizat apariţia în deceniul al şaselea a dramei documentare a fost pe de o parte existenţa, atît în Statele Unite cît şi în Europa Occidentală (mai cu seamă în Germania), a unei tradiţii relativ consolidate a teatrului politic, agitatoric şi polemic, destinat, cel puţin în intenţie, educării politice a clasei muncitoare (Piscator, Fr. Wolf, Brecht, Cliford Odets, spectacolele de tip Agitprop etc.) ; pe de altă parte, a operat, incontestabil, contextul cultural mai larg creat de şcoala naturalistă încă de la finele veacului trecut, fenomen din care se trage nu numai tradiţia teatrului pentru proletari ci şi cea a unei anumite direcţii *factologice*, dispusă să abandoneze ficţiunea în favoarea faptului real (vezi, spre pildă, în America, grupul „Muckraking Movement", romanele politice ale lui Upton Sinclair, în Germania, direcţia literară denumită *Neue Sachlichkeit* cultivînd reportajul, drama epică, subiectele de actualitate etc.).

Este altminteri o observaţie la îndemînă : între vechiul naturalism şi valul literaturii documentare postbelice există înrudiri vădite de ordinul filosofiei practice şi al metodei de lucru. Astfel, ar fi de reamintit că şi naturalismul resimţise, într-o epocă de expansiune industrială şi avînt ştiinţific, ca insuficiente şi compromise vechile mijloace de reprezentare artistică derivînd din toposul „divinei inspiraţii", al subiectivităţii geniului creator, liber de constrîngeri. Se invoca şi pe atunci *modernitatea* ca redare autentică a cotidianului. Ibsen, de pildă, îşi întocmise, spre prelucrare ulterioară, o colecţie de decupaje din ziare, Zola, Holz, Schlaf notau fidel tot ceea ce îi interesa din viaţa trăită, pînă şi crîmpeie de conversaţii. Apare aşa-numitul „Sekundenstil" care consemnează, pe intervale minime de timp şi cu precizie de automat, reacţiile comportamentale şi verbale ale personajelor.

Ar mai fi de reamintit apoi caracterul experimental, „ştiinţific", pe care încearcă să-l dobîndească activitatea literară (vezi Zola), prin efort de obiectivizare şi de cantonare în domeniul realului concret, reprodus adesea cu toată vigoarea.

Astfel, *Ţesătorii* a lui Gerhard Hauptmann reconstituia dramaturgic, pe baze strict documentare, evenimente istorice petrecute cu numai 50 de ani în urmă : răscoala ţesătorilor silezieni din 1840. Nu altfel aveau să

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

procedeze Rolf Hochhuth în al său *Vicar* (Der Stellvertreter), Peter Weiss în *Marat-Sade (Verfolgung und Ermordung J.P. Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade)*, ori Al. Voitin în *Procesul Horia*.

În fine, solidaritatea scriitorilor naturaliști cu clasele oprimate, revolta lor implacabilă împotriva abuzului, militantismul, angajarea politică de stînga etc. sînt prea bine cunoscute.

Dintre oamenii de teatru germani formați în climatul efervescent al cluburilor socialiste din primul deceniu al secolului, cel mai original și mai consecvent cu sine a fost Ervin Piscator. Alături de Brecht — cap de serie în domeniul retoricii dramatice moderne —, el rămîne printre predecesorii cei mai influenți ai teatrului-document din anii '60.

Piscator a fost *de fapt* cel care a inaugurat (începînd cu 1920) genul spectacolului documentar. Spectacol conceput ca montaj reportericesc de documente scrise și vizuale (proiecții de filme, fotografii, tabele satirice, grafice etc.). Gen practicat de el atît în Germania cît și mai tîrziu în America, unde aveau să se întreprindă dealtfel paralel și alte încercări de reînnoire a artei prin apelul la facticitate documentară [1].

Dar nu numai atît. Piscator urmărea declarat o revoluționare a teatrului și, prin aceasta, modificarea psihologiei consumatorului de teatru. Credea sincer în teatru ca forum politic, ca instituție destinată să colaboreze activ cu acele forțe care lucrau la revoluționarea structurilor sociale.

Programul său estetic va fi formulat în termeni combativi : „simplitate în expresie și structură, acțiunea limpede, lipsită de ambiguități, vizînd sensibilitatea publicului proletar, subordonarea oricărei intenții artistice scopului revoluționar" *(Das politische Theater*, 35).

Spectacolele montate pe măsura acestor exigențe de către el la *Volksbühne* (1924—1927), mai apoi la *Piscator Bühne* (1927—1929) din Berlin, au izbutit să netezească drumul pentru instituirea unor noi raporturi între scenă și public. „Tehnicizarea" modalității teatrale și epicizarea textului au zdruncinat iluzionismul scenic și tendința spectatorului de a se identifica pasiv cu obiectul reprezentării dramatice. Demonstrîndu-i-se, cu argumente clare, adevăruri de domeniul intereselor obștei, spectatorul era invitat să-și însușească în legătură cu acestea un *punct de vedere* activ, pe care să învețe a-l mînui în viața de zi cu zi, era invitat să stăruiască în direcția lucidității și a maturizării civice.

Și chiar dacă — contrar așteptărilor [2] — puțini vor fi fost spectatorii de condiție proletară care vor fi asistat la spectacolele lui Piscator, îi vor fi înțeles mesajul și acceptat demonstrațiile, nu e mai puțin adevărat că

---

[1] Vezi activitatea experimentală a grupului *Living Newspaper*, condus de Elmer Rice care între 1935 și 1939 se ocupă cu dramatizarea faptului social și politic la ordinea zilei, și ale cărui rezultate s-au concretizat în așa-numitele „jurnale vii", precum dramele epice: *Triple — A Ploughed* (1936), *One Third of a Nation* (1938), *Spirochette* (1938) etc.

[2] Anchete de dată recentă referitoare la originea socială a publicului teatrelor populare (gen T.N.P., Piccolo Teatro), pentru a nu mai vorbi de publicul teatrelor de avangardă cu marcată orientare de stînga („teatrul de guerilă" american etc.) demonstrează o participare muncitorească surprinzător de mică. Pentru Franța anilor '60 statistica înregistra în cel mai bun caz nivelul de 12 procente (J. Poulet).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acestea au creat realmente un curent de opinie şi o *tradiţie* a teatrului de militanţă socială şi agitaţie politică, care prin emuli şi continuatori, de la John Dos Pasos la Léon Moussinac şi fraţii Prévert, subzistă şi astăzi sub diverse forme.

Piscator a fost acuzat că a neglijat într-un mod inadmisibil, în teorie şi practică, latura estetică a teatrului, că inspirîndu-se din evenimentul zilei a sacrificat valoarea artistică a spectacolului unei îndoielnice eficacităţi politice.

Lucrurile sînt însă, firește, mai complicate. În ce îl privește, Piscator nu a negat niciodată importanţa componentei *artă* pentru valoarea de ansamblu a unui spectacol. A voit doar să creeze o *artă funcţională* concepută pe măsura necesităţilor politice ale epocii. A-l condamna pentru aceasta este absurd. Nu numai pentru că, teoreticeşte, arta nu poate exista dincolo de problemele care îi frămîntă pe oameni, dintre care cele politice sînt fără doar şi poate printre cele mai acute. Şi nu numai pentru că *artisticul*, ca o categorie de relaţie, îşi subordonează în chip necesar idei morale, religioase, filosofice, sociale, culturale şi *politice*. Dar şi pentru că de la tragedia greacă la Shakespeare şi de aici la Brecht *politicul* s-a dovedit, în mod practic şi cu prisosinţă, a fi un cîmp de reflecţie explicită, deosebit de fertil pentru artă.

Iar a decide astăzi în ce măsură spectacolele montate de Piscator cu patruzeci de ani în urmă se vor fi realizat şi ca opere de artă este anevoios. Chiar dacă astăzi conceptul de artă s-a extins în asemenea măsură încît tinde să acopere cupluri atît de paradoxale, precum o pînză de Rafael şi o cutie de conserve înrămată, un roman de Balzac şi un poem *concret*, o dramă de Ibsen şi un *happening* etc. Oricum — observaţia s-a făcut nu o dată — nu *politicul*, precum nici oricare alt domeniu de referinţă, este în sine în măsură să păgubească „valoarea artistică" a unei opere.

Pe de altă parte totuşi nu se poate nega faptul că a admite din principiu ca singură posibilă doar arta-în-slujba-ultimului-eveniment-politic, aşa cum preconiza dogmatic Piscator, este cel puţin la fel de păgubitor ca şi a exclude politicul din artă. Ambele tendinţe îşi au însă rădăcini istorice şi logice explicabile. De-o parte, autodiscreditarea politicului prin abuzul de putere practicat milenii de-a rîndul a conferit domeniului *lucrurilor publice* reputaţia unui *ce* impur, nedemn de a fi primit în „incinta sacră" a artei. De altă parte, ca răspuns la tocmai aceste abuzuri, sentimentul — fie şi nemărturisit — că tot ceea ce nu slujeşte împiedicării lor este condamnabil, respectiv orice act de artă neangajat în imediat nu poate fi decît futilitate, divertisment gratuit, inadmisibil lux. Mai mult. Se socoate uneori că arta, orice fel de artă, se constituie ca o impertinentă provocare la adresa suferinţelor impuse oamenilor de vicisitudinile istoriei, şi că a voi să transfigurezi artistic evenimente reale a căror amploare tragică a depăşit nivelul curent este un act de imoralitate publică. Astfel, obiectînd *Vicarului* caracterul „prea artistic", Th. W. Adorno se întreabă, în termeni violent polemici, dacă este îngăduit să se vorbească de Auschwitz în versuri. Dacă în atari împrejurări nu se

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

manifestă mai curînd un soi de estetism „lipsit de rușine" [3], care sub pretextul agitației morale nu face decît să jertfească încă odată, mimetic, victimele prin degradarea lor la condiția de obiect de plăcere estetică sau de obiect al lăcomiei de senzații (apud Koebner, 439).

Or, și acest rigorism moral, larg împărtășit, va fi contribuit la instalarea fermă în cîmpul dramaturgiei postbelice a metodei documentare care, din principiu, se opune estetismului și spectaculosului ca modalități de a abate atenția consumatorului de artă de la *ce* (se comunică) la *cum* (se comunică). Iar o piesă ca *Vicarul* a fost atît de îndelung disputată și contestată tocmai pentru că procedînd la un soi de mitificare a persoanelor istorice părea să-și contrazică însăși condiția sa de gen: „documentar". Oare spectatorul — se întreabă Martin Walser — nu este despovărat de orice fel de îndoială în legătură cu sine în clipa în care scena, concentrîndu-se pe S.S.-istul „stilizat în bestie", îl descrie ca pe un demon a cărui asemănare cu persoanele în viață pare a fi doar întîmplătoare? Oare Auschwitz nu devine astfel o curiozitate care face să se uite tot ceea ce în realitate a fost atît de înfiorător? (apud Koebner, 439).

Nu se poate nega faptul că asemenea stilizări ridică net problema funcției justițiare a artei. Poate arta să facă dreptate? Este ea în măsură să distribuie sancțiuni și respectiv compensații pentru comiterea și, respectiv, pătimirea în real a violenței? Este cu putință ca o operă de artă care pretinde, în însăși această calitate, să ofere satisfacții pentru injustițiile suferite să nu-i apară victimei altfel decît imorală? Nu puțini sînt de aceea autorii care nutresc convingerea că operele de artă care tratează crimele istoriei recente sînt cu atît mai eficace (în demonstrație, în condamnare, în putere de convingere, în mobilizarea opiniei publice etc.) cu cît se realizează mai puțin ca *artă*, cu cît aproximează mai net condiția textului științific, prin autenticitate, rigoare, comprimarea subiectivității, relatare nudă a faptelor etc. Numai o înfățișare seacă, la rece, a evenimentelor, deliberat despuiate de comentariu emoțional, poate fi — nădăjduiesc autorii de teatru-document — pe măsura și la înălțimea adevărului.

Astfel, în *Ancheta* (Die Ermittlung), montaj condensat de acte de dosar ale procesului de la Frankfurt, este izbitoare insistența, în relatare, pe determinări cantitative (numărul ucișilor, dimensiunile încăperilor, capacitatea camerelor de gazare, a cuptoarelor, a ascensoarelor etc.), spațiale (plasarea precisă a obiectelor în încăperi, a încăperilor în corpurile de clădire, a acestora în ansamblul lagărului), temporale (fiecare eveniment este însoțit de precizarea exactă a momentului în care s-a produs). Se evită orice comentariu pe seama suferințelor oamenilor. Se descriu, în schimb, cu minuție de proces verbal, procedura și mijloacele de tortură

[3] Ar fi de precizat că paradigma tensiunilor sociale asupra cărora atrage atenția teatrul politic în genere este aceea a opoziției dintre aparență și esență, paradigmă dealtfel cu statut universal. Cel care, după tradiție, ar fi tras pentru prima dată un semnal de alarmă în legătură cu extinderea aporiei fundamentale a artei (ambivalența real/fictiv) asupra vieții politice ar fi fost Solon. Asistînd odată, în piața publică, cu prilejul dionisiilor, la mascarada lui Thespis, care cu fața vopsită în alb se da drept altul, Solon îl întreabă dacă nu îi e rușine să-și mintă astfel concetățenii. Thespis răspunde că nu vede un rău în a-i distra pe oameni. La care Solon avertizează mînios: „dacă am îngădui astfel de distracții, n-ar trece mult și ne-am trezi cu ele și în politică" (Melchinger, p. 24).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi ucidere (împuşcare, înfometare, gazare, injectare de fenol etc.). Modalitatea de cunoaştere astfel propusă este aceea a percepţiei imediate a concretului nemijlocit.

S-a obiectat în această ordine de idei că teatrul-document, în realizările anilor '60, nu ar fi literatură ci istoriografie, obiectivitate pură, factologie, „deşert al interpretării". În legătură cu *Ancheta*, Enzensberger formulează aceste critici aprige:

„În clipa în care a luat atitudine deschisă în favoarea artei angajate, Weiss a produs o operă care se abţine de la orice comentariu, de la orice opinie, de la orice judecată şi care prin însuşi acest fapt renunţă la condiţia estetică a literaturii. În *această asceză* extremă se află un dram de resemnare. Renunţarea include şi limba scriitorului: literatura ca istoriografie devine citat; actul împotriva societăţii e în acelaşi timp aplecarea asupra documentului" (apud Şt. Aug. Doinaş, 174).

Doinaş, care comentează pasajul, arată însă pe bună dreptate că obiectivitatea preconizată de Weiss şi incriminată de Enzesberger este iluzorie. Fie şi numai simpla selecţie a documentelor pledează în sine, în chip coerent, pentru o anume viziune critică asupra societăţii. Într-adevăr, comentariul la eveniment este prealabil scriiturii şi *incifrat* în selecţie şi montaj. Uneori materialul faptic-documentar este astfel dispus încît e constrîns să-şi elibereze sensul ascuns, iar spectatorul să vadă cu alţi ochi lucrurile cu care era obişnuit. După expresia lui Brecht, „să se lase uimit de cotidian". Alteori comentariul este introdus deschis în discursul cîte unui personaj sau grup de personaje. În *Cîntecul Fantoşei lusitane* (Gesang von lusitanischen Popanz) a lui P. Weiss, de pildă, personajul desemnat prin cifra 2 comentează (în scena a 7-a) reacţia guvernelor apusene la lupta de eliberare a popoarelor din coloniile africane ale Portugaliei, comentariu care subliniază solidaritatea internaţională a capitalului financiar:

„Occidentalilor afacerea nu le-a plăcut
Căci Portugalia era pentru ei un scut
Iar ei ştiu că e nevoie de credite respectabile
Pentru ca războaiele să devină rentabile.
(. . . . . .)
Erau credincioşi înţelegerii pe care au semnat-o
Partenerii cu toţi în N.A.T.O." (163).

Deseori *interpretarea*, sau mai exact direcţia în care urmează să se interpreteze un fenomen dat, este sugerată printr-o suită de întrebări retorice, adresate publicului şi instituind punctele de reper ale unei viziuni morale, filozofice ori politice coerente. În *Cazul Oppenheimer* (In der Sache J. Robert Oppenheimer) a lui Heinar Kipphardt sîntem confruntaţi cu întrebări explicite: „Unde se termină loialitatea faţă de un frate şi unde cea faţă de Stat? Este îngăduit ca un om să fie urmărit pentru opiniile sale" etc., întrebări care nu numai reclamă meditaţie pe seama faptelor relatate, dar indică şi perspectiva în care aceste fapte se cuvin gîndite.

Procedee de ordinul construcţiei şi al retoricii sînt, de asemenea, în chip univoc purtătoare de informaţie interpretantă. În *Cîntecul Fan-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toșei comentariul este asumat de :

1) Selectarea și gruparea evenimentelor conform cu două axe de referință. Prima trimite la acte de exploatare și de agresiune. Cea de-a doua la reacția pasivă și respectiv de revoltă a victimelor.

2) Utilizarea — masivă — a ironiei. Declarația Fantoșei, spre pildă :

„Ținta mea este să salvez omul
din ispită și din abisuri
și să fac din el o ființă morală
mereu conștientă
de cele mai înalte valori
care se află dincolo de valorile efemere
ale tehnologiei" (135).

este decodată, respectiv interpretată, ca mesaj ironic, în pasajul imediat următor, recitat de personajul nr. 1 :

„Niciodată un atare sistem n-a ezitat
să-și lichideze dușmanii.
Primul său obiectiv e următorul:
ignoranță pentru întreg poporul.
Pe cît posibil nimeni să nu știe
nici să citească, nici să scrie,
e singurul mijloc să scape de necazuri.
Dacă li-s burțile goale
o să le treacă pofta să facă necazuri
n-o să aibă putere să se răscoale". (135).

Acest enunț este de fapt un dublu comentar. Odată contextual (își asumă funcția de a explica sensul enunțului anterior), a doua oară *în sine*, independent de poziția pe care o ocupă în context (explică motivele politice ale unui anumit tip de opresare politică). Montajul proiectat astfel contrapunctic, din *mască* și *demascare*, reprezintă un mod evident de interpretare a materialului faptic prin organizare corelativă.

3) Solicitarea la maximum a capacității de semnificare intrinsecă a evenimentului brut. Întîi prin renunțarea deliberată la orice podoabă retorică. Apoi, într-un soi de abținere ostentativă de la comentarea acelor evenimente care în cadrul mesajului vorbesc de la sine și pe care orice destinatar este în măsură să le evalueze grație contextului cultural.

Paradoxal, expunerea nudă a unor astfel de evenimente se constituie spontan în propriul său comentar. O relatare ca aceasta :

„Mă numesc Ana, sînt femeie-n casă
într-un apartament din Nova Lisboa.
Stau într-o suburbie mocirloasă.
Cînd crapă-n zare zorii purpurii
prepar terci de porumb pentru copii,
pînă în centru fac distanță bună.
Însărcinată în a șasea lună
douăsprezece ore-n șir azi am lucrat,
aș vrea s-ajung acasă cît mai iute.
Copilul mi-e bolnav de pojar,
trebuie să plec cu el la dispensar" (153).

nu mai are nevoie în imediat de nici o explicație.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Trebuie subliniat că dramaturgia lui P. Weiss, în exemplarele ei cele mai caracteristice, nu are o structură dialogică şi continuă, ci una monologică şi discontinuă. Nu are caractere. Nu are protagonişti care prin tensiune psihologică să se înfrunte prin vorbe şi fapte într-o încleştare decisivă. Nu are nici măcar agenţi abstracţi şi acţiuni simbolice. Structura ei este o alternare de enunţuri de semn contrar. Acestea nu se ciocnesc ci trec unele pe lîngă celelalte, expunîndu-şi succesiv încărcătura informaţională. Este ca un fel de emisiune de ştiri şi comentarii pe două canale paralele, emisie dirijată pentru ca una din serii să-şi vădească implicit, din punct de vedere moral şi politic, justeţea; cealaltă, injustetea.

Lipsa acţiunii, a dimensiunii psihologice, a spaţiului interior creat prin intercomunicarea personajelor conferă dramaturgiei lui Weiss un caracter subliniat abstract, în ciuda referinţei concrete stăruitoare.

Alt tip de dramă-document, precum cel ilustrat de Hochhuth sau Kipphardt, valorifică şi mai evident planul comentariului, constituindu-se, de la un cap la altul, ca dezbatere deschisă de *probleme*.

Un caz interesant îl prezintă *Joël Brand* (Kipphardt). Asistăm la eşecul unei „afaceri". Eichmann oferă punerea în libertate a unui milion de evrei în schimbul a 10000 de camioane, material strategic, ofertă care, dintr-un motiv sau altul, nu este acceptată.

În ansamblu, textul ilustrează demersul unei autentice negocieri [4]. Abstract vorbind, dispunem de: premizele tînguielii, mai exact al trocului, presupunînd obiectele ce urmează a fi schimbate, cele două părţi interesate în schimb (reprezentate de S. S., respectiv de *Joint* şi *Soohnuth)* şi un terţ cu rol de mijlocitor (Joël Brand). Apoi ni se înfăţişează conţinutul propriu-zis al negocierii. Acesta din urmă epuizează în enunţuri de ordinul interpretării: pertractările lui Brand cu Eichmann (în privinţa termenelor, condiţiilor şi obiectivelor de troc) pe de-o parte, încercările lui Brand de a-şi convinge interlocutorii din tabăra aliată (fie în sensul de a-i determina să acţioneze conform propunerii lui Eichmann, fie de a-i hotărî să se abţină de la orice acţiune violentă) de cealaltă parte.

Un plan secund de interpretare, inclus primului, întruneşte comentariile pe care le sugerează neobişnuita propunere a lui Eichmann. Care îi poate fi sensul? Ofertă perfidă, formulată doar spre a fi refuzată şi a-i da lui Eichmann prilejul de a arunca răspunderea eşecului pe umerii părţii adverse? Mod de a sonda poziţia Occidentalilor faţă de politica rasistă a lui Hitler? Chip de a lua legătura cu aceştia în vederea iniţierii unor tratative separate, fără participare sovietică şi deci mod de a submina unitatea aliaţilor [5]. Fiecare din aceste interpretări posibile alcă-

[4] Autorul a utilizat protocoalele întocmite pe bandă magnetică ale procesului Eichmann, documente din perioada 1933—1945, publicate de W. Hofer în *Der Nationalsozialismus, The Schellenberg Memoires*, London, 1956 etc.

[5] O sinteză de interpretări pe marginea „afacerii", este, spre pildă, textul Agenţiei Reuter citit şi, la rîndu-i, comentat de Eichmann: „Este de mult evident că potentaţii germani, în faţa certei lor înfrîngeri, îşi întăresc străduinţile de a şantaja, înşela şi desbina pe Aliaţi. Din surse demne de încredere am aflat că germanii au deportat şi gazat în Polonia, în ultimele luni, 400.000 de evrei maghiari. Cu indicaţia că aceeaşi soartă îi aşteaptă şi pe restul evreilor, naziştii au trimis doi emisari în Turcia cu o propunere de şantaj. Naziştii ar urma să elibereze pe evreii rămaşi în viaţă contra camioane şi alte materiale de război care, zic ei, nu vor fi folosite pe frontul de vest. Întreaga afacere este una din cele mai dezgustătoare ale acestui război. Propunerile vin, se pare, din partea Gestapo-ului. Examinate de Aliaţi, ele şi-au dovedit lipsa de seriozitate" (492).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tuiesc pas cu pas conținutul explicit al dezbaterilor dintre personaje dar și conținutul întrebărilor implicite, neformulate și nerezolvate. După cum nerezolvat și ca atare obiect a mai multor versiuni posibile oferite spectatorului este și motivul eșuării negocierii. Versiunile merg de la „nu se știe bine de ce" la invocarea unei determinări complexe (birocrație, neîncrederea în propunerea germană, lipsa de interes a aliaților etc.).

Un al treilea plan de interpretare, deductibil din primele, instituie și un ultim registru de semnificație, de ordin moral și politic : condamnarea nazismului pentru a fi introdus între oameni raporturi de sclavaj, pentru a fi recurs la genocid.

La acest nivel constelațiile punctelor de vedere se regrupează pe matricea procedurii judiciare.

Textul se încheagă astfel ca loc geometric al semnificațiilor și al semnificațiilor de semnificații în jurul actului negocierii. Literar, tema *violenței* este aici incifrată în tema *interpretării (a construcției*, în termenii lui Todorov). Desfășurarea ei țese o complicată canava de strategii prin care fiecare din părți încearcă să cîștige cît mai mult și să piardă cît mai puțin, în care fiecare *agent* este concomitent și *pacient*, în care fiecare parte încearcă să-și mascheze intențiile și să le demaste pe cele ale adversarului. Eichmann propune trocul bănuind organizațiile evreiești suficient de puternice pentru a-l accepta și împlini. Acestea, la rîndu-le, pe de-o parte se îndoiesc de buna credință a lui Eichmann, pe de altă parte nu dispun de mijloacele necesare (libertate de acțiune, unitate a punctelor de vedere) spre a acționa. Rezultă tergiversări. Cercul interpretărilor, al supozițiilor, al amînărilor deliberate, al propunerilor și contrapropunerilor se închide în clipa în care Eichmann este confruntat cu versiunea interpretativă a „afacerii", oferite de agențiile de presă occidentale. În acest punct jocul strategiilor se încheie într-un eșec bilateral.

În ansamblu avem de-a face în *Joël Brand* cu drama acțiunii împotmolite, cu drama *interpretării* care amînă *acțiunea* și i se substituie.

BIBLIOGRAFIE

1 ARENDT, HANNAH, *La crise de la culture*, Paris, 1972.
2 DOINAȘ, ȘT. AUG., *Teatrul agitatoric al obiectivității*, în „Secolul XX", 1970, nr. 3.
3 KIPPHARDT, H., *Joël Brand*, în *Deutsches Theater der Gegenwart*, hrsg. von Karlheinz Braun, I, Berlin und Frankfurt, 1967.
4 KOEBNER, TH., *Dramatik und Dramaturgie seit 1945*, în *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945* hrsg. von Th. Koebner, Stuttgart, 1971.
5 MELCHINGER, S., *Geschichte des politischen Theaters*, Hannover, 1971.
6 PISCATOR, E., *Das politische Theater*, Berlin, (1929).
7 POULET, J., *Le théatre populaire*, în *Enciclopaedia Universalis*, vol. 15, Paris, 1973.
8 TODOROV, TZ., *La lecture comme construction*, în „Poétique", 1975, nr. 24.
9 TROMMLER, FR. *Der zögernde Nachwuchs. Entwicklungsprobleme der Nachkriegsliteratur in Ost und West*, în *Tendenzen der deutschen Litteratur seit 1945*, hrsg. von Th. Koebner, Stuttgart, 1971.
10 ZIPES, J. *Das dokumentarische Drama*, în *Tendenzen der deutschen Literatur*, Stuttgart, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROBA MITULUI ŞI PROBA TEORIEI

LIVIUS CIOCÂRLIE

Adesea, literatura face evident un adevăr pe care Mircea Eliade îl formulează astfel: „...conţinuturile şi structurile inconştientului prezintă similitudini uimitoare cu imaginile şi figurile mitologice" [1]. Printre scenariile mitologice la care omul modern continuă să fie sensibil se află *iniţierea*. Spre verificare, înainte de a demonstra persistenţa acestui scenariu la un scriitor actual, îl voi prezenta într-o variantă descrisă de Plutarch [2].

Deoarece mitul povestit de Plutarch relatează despre experienţa sufletului după moarte şi nu nemijlocit despre iniţiere, trebuie reamintit că: „Există o similitudine evidentă între moarte şi iniţiere" [3]. Iată, aşadar, după Plutarch, principalele aspecte ale mitului:

După moarte, sufletul despărţit de corp este ca un *navigator* căzut din corabia sa în *abis*. Scufundat în ape, nu recunoaşte *nimic din ce văzuse pînă atunci*. O *culoare extraordinară* şi o *anumită tensiune* sînt semnele abisului. În spaţiul lui, sufletele *se duc peste tot*, în toate direcţiile, cu o *uimitoare viteză*. Unele ţîşnesc în sus şi se pierd în tării, dar cele mai multe se rotesc într-o *mişcare dezordonată*, una *fără raţiune* şi *fără alegere*, deci improvizată de hazard. Sufletele *se răsucesc asupra lor însele*, parcă *lovite de demenţă*, căci *nu sînt conştiente*, *nu înţeleg* şi scot *sunete neinteligibile*. Descriu cercuri în jurul unui abis şi mai adînc — deci un abis în abis — ; trecîndu-i hotarul, se eliberează de *hazard* şi de *neliniştea fără pricină*, fiind acum cuprinse de *beţie* şi de *voluptate*. Se mîngîie unele pe altele, *rîzînd* şi *bucurîndu-se* în plăceri. Este *locul uitării* — al uitării condiţiei omeneşti; dincolo de acest prag, se afirmă că sufletele vor intra în *locuri pure*, vor fi chiar ele de aici înainte *pure* şi *sfinte* şi vor dăinui *fără constrîngeri*.

Apropierile ce se pot face mai ales între partea mitului care descrie evoluţia sufletelor într-un fel de spaţiu maritim învolburat şi unele fragmente din literatura universală sau română mi se par evidente. De fiecare dată este vorba — ca în iniţiere — despre o moarte sau despre năzuinţa către o moarte ce desfiinţează o condiţie pragmatică şi promovează într-un spaţiu miraculos. Amintesc, dintre referenţii literari posibili, ultimul cînt din *Infernul*, înainte ca Dante — sufletul ce se iniţiază — să pornească

[1] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1975, p. 177.

[2] Cf. Jean Marquès-Rivière, *Histoire des doctrines ésotériques*, Paris, Payot, p. 87 — 89.

[3] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1974, p. 156.

Rev. ist. lit. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 561—565, Bucureşti, 1981

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„spre lumea albă a luminii", corabia beată rimbaldiană, *Vaporul morţei* al lui Macedonski, înotul balenelor în jurul unui punct central la Melville, zborul sturzilor la Lautréamont, *Vînătorul Gracchus* al lui Kafka, *Lacul rău* voiculescian, cutare scenă din *Thomas l'Obscur* de Maurice Blanchot etc. Exemplele se pot înmulţi. Voi propune o altă apropiere — de poetica şi de poezia lui Henri Michaux.

În *Les grandes épreuves de l'esprit*[4], meditaţie asupra experienţei mescaliniene, scriitorul francez distinge trei stări ale eului. Ar exista, mai întîi, *eul cotidian*, cel necesar adaptării, omogen, dedat activităţilor utile, calculator. În tot ce întreprinde, are o „viteză de pieton", iar limbajului îi dă funcţie exclusiv comunicativă.

S-ar adăuga eului cotidian *gîndirea inconştientă (le penser inconscient)*. O caracterizează hiperactivitatea. Zonă de manifestare a pulsiunilor şi dorinţelor, gîndirea inconştientă este rapidă, violentă, fragmentată. În spaţiul ei, totul se transformă fără încetare, toate constrîngerile sînt învinse, iar contradicţiile nu se domolesc nici un moment. Gîndirea inconştientă produce un flux inepuizabil de imagini puternic colorate şi înnoite mereu.

În sfîrşit, a treia stare a eului, *nimicul (le rien)*, ar fi ca un spaţiu imaterial, esenţial, în care diferenţele se şterg, eterogenitatea dispare, diversitatea devine similaritate, repetiţie a lui *acelaşi*. Eul scufundat în nimic se află în deplin acord cu el însuşi şi se bucură de o fericire continuă. Uşor, necorporal, inactiv, el nu lasă urmă — nu scrie.

Nu este greu de observat analogia ce se poate stabili între această schemă şi mitul prezentat mai sus. Agitaţiei căreia îi este expus sufletul după moarte îi corespunde *gîndirea inconştientă*, iar beatitudinii finale *nimicul* lui Michaux. Mitul nu descrie starea sufletului în timpul vieţii dar, prin scădere şi deducţie, se poate presupune asemănarea lui cu *eul cotidian*.

De asemenea, există o analogie între cele trei stări ale eului şi feluritele moduri de funcţionare a limbajului. Primul stadiu — cel cotidian — echivalează cu acela al limbajului comunicativ, lipsit de atribute poetice. Ceea ce Michaux numeşte *gîndire inconştientă* implică proprietăţi care corespund unor trăsături ale limbajului poetic modern, aşa — mai ales — cum le definea teoria textului.

Potrivit lui Roland Barthes, textul este „o împletire continuă"[5] ce eliberează „focurile limbajului (aceste focuri vii, aceste lumini intermitente)" (p. 29); textul suportă „toate acuzaţiile de ilogism", chiar şi „supremul oprobriu : a se contrazice" (p. 9), căci în el „forţele contrare nu sînt în stare de refulare" (p. 52); textul amestecă „toate limbajele" (p. 9) şi „poate, dacă vrea, să atace chiar structurile canonice ale limbii" (p. 51); în el, „limba este redistribuită", iar „redistribuirea se face totdeauna prin rupturi" (p. 14); deci, îl caracterizează „violenţa" (p. 15), dar nu violenţa pentru ea însăşi, ci tocmai pentru acea ruptură care „face să se clatine temeliile istorice, culturale, psihologice, ale cititorului, consistenţa gusturilor şi a valorilor sale" (p. 25), adică — pentru a reveni la termenii lui Michaux — textul se rupe de *eul cotidian*.

---

[4] Henri Michaux, *Les grandes épreuves de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1966.

[5] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 101. În continuare, citez din aceeaşi ediţie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aceeaşi funcţie i-o atribuie Michaux *gîndirii inconştiente*, însă fără să vadă între aceasta şi literatură ceva comun. Dimpotrivă, deşi o numeşte „sărbătoare barocă", i se pare „antiliterară". În concepţia lui, *gîndirea inconştientă* are doar misiunea secundară de a face posibilă trecerea eului din starea cotidiană în *nimic*. Acesta — ideal de armonie, puritate, rarefiere, omogenitate şi esenţializare metafizică a sensului — este comparabil cu limbajul poetic romantic, iar Michaux şi-l asumă ca ideal.

O poetică similară teoriei din *Les grandes épreuves de l'esprit* este filtrată metaforic în poemul *Clown* din culegerea *Peintures* (1939). Lexicul principal şi imaginile poeziei se pot distribui în trei serii ce corespund, respectiv, *eului cotidian*, *gîndirii inconştiente* şi *nimicului*.

Eul se găseşte fixat „departe de mări" (să ne reamintim mitul povestit de Plutarch), este prins în ceea ce pare „a fi indisolubil apropiat", în „pudoarea" sa şi în „mizerabilele combinaţii şi înlănţuiri din fir a păr". Eul se crede „cineva", se aliniază cu semenii săi „demni", este mînat de *ambiţii* şi îşi face o idee înaltă despre „importanţa" lui.

Or, adevărata aspiraţie a fiinţei este alta, şi anume să se avînte pe „mare", „să fie nimic şi nimic altceva decît nimic". Se va afla atunci într-un „spaţiu hrănitor", într-un „loc îndepărtat", în „infinitul spirit subiacent deschis tuturor". Pentru ca fiinţa să ajungă acolo, trebuie ca eul să se prefacă în neant. Însă anularea necesară a eului nu se poate săvîrşi decît printr-o acţiune violentă, în stare să taie odgoanele care-l ţin departe de larg. De aceea, trebuie să i se *smulgă* ancora, pentru ca el *să lase să-i scape (lâcher)* ce-i este apropiat. Verbele care denumesc acţiuni agresive se succedă cu o frecvenţă uimitoare în poem: *a despica*, *a răsturna*, *a rupe*, *a face să se rostogolească*, *a sugruma*, *a expulza*, *a doborî*. Toate la un loc alcătuiesc operaţia căreia trebuie să-i fie supus eul cotidian. Pe de altă parte, dar în acelaşi timp, ca să se purifice, eul va adopta o atitudine paradoxală, asemănătoare celei a clovnului mallarméan *(Le pitre)*. Şi anume, se va acoperi de ridicol, va fi saltimbanc, se va bălăci în grotesc:

„CLOVN prăvălind în batjocură, în ridicol, în derîdere chipul pe care mai presus de toate îl dădusem importanţei mele" (trad. Vasile Nicolescu).

Aşadar, accesul fiinţei către nimicul metafizic este mijlocit de violenţă corporală şi de deriziune. Pentru a reveni la termenii teoriei, s-ar zice că fiinţa caută spaţiul romantic străbătînd textul modern.

În opera sa, Michaux s-a străduit să-şi ilustreze poetica, dar un proces tenace n-a încetat să compromită valorile acesteia. Aspectul cel mai grav constă în relativa mediocritate a poemelor fidele poeticii mai sus înfăţişate. Cînd consacră versuri „oceanului deschis", „oceanului purtător de plenitudine", ele sînt plate şi livide. Cu versuri ca următoarele, Michaux nu şi-ar fi dobîndit locul important pe care-l ocupă în literatura actuală:

pétales ouverts
pétales sans fin, parfumés du parfum de l'indicible
la fleur du perpétuel
fontaines
le pouls de la fenêtre s'éveille
le pouls lumineux du point du jour
éblouissant
éblouissant
(din vol. *Paix dans les brisements*, 1959).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Totodată, se observă la Michaux un proces de subminare a propriilor sale valori simbolice. Iată, spre exemplu, *albul*, proprietate şi aproape nume al *nimicului*. În *L'infini turbulent* (1957), albul există într-un fel surprinzător : el *agasează, împroaşcă, ţîşneşte din toate părţile*, este *fremătător* şi *vertiginos*, *straniu* şi *delirant*. În *Misérable miracle* (1956), aceeaşi corupţie a valorii supreme care ar trebui să fie albul : „Alb nebun, exasperant, strigător de albeaţă. Fanatic, furios, spărgător de retină. Alb electric atroce, implacabil, asasin". Printr-o supremă deriziune, Dumnezeul *alb* se transformă în maimuţă („Dumnezeu al'albului'. Nu, nu (Dumnezeu ; maimuţă urlătoare").

Eul trece atunci printr-o *experienţă a nebuniei*, în decursul căreia nimicul şi eul însuşi se textualizează. Albul „va fi în curînd violet" — violet, culoare perfidă, indefinisabilă, amestec, degradare a azurului celest — şi „cenuşiu" — invazie a negrului în imaculatul alb. Vidul se va umple de „păienjeniş". „Zebruri — vibraţii — zigzaguri" vor străbate eul, neîncetate linii ce se frîng „în mii de aberaţii" se vor răsuci „grotesti", închipuind feţe schimonosite pe care poetul, expus acum incertitudinii („... un nu ştiu ce (...) vertiginos", spune el) le numeşte cu amară ironie „singurele nave ce pornesc". Altfel spus, asistăm la o inextricabilă întrepătrundere a *nimicului* cu *gîndul inconştient*, la o transformare a spaţiului pur (romantic) în text (modern).

Fragmente întregi din acelaşi volum sînt vaste metafore textuale. Aşa, următorul, în care cuvîntul *punctuaţie* serveşte de revelator :

> Nu fără zigzagate linii, nu fără transversale falii, nu fără dîre-n chip de fulger, nu fără nu ştiu ce în du-te vino, văd pronunţîndu-se în de-sine-afirmare, în echivă, -n derută, -n siguranţă, -n izbeliste, în formă, în pierdere de formă, -n reluare, -n întărire, nu fără de punctuaţie, nu fără repetiţii, nu fără ezitante oscilaţii, prin lină pervertire, prin fină fisurare, prin imperceptibile glisări, văd în alcătuire, în dezalcătuire, -n răzdezalcătuire, un edificiu tremurat, un edificiu în stare născîndă, în instanţă, o transmorfoză infinită... (trad. Şerban Foarţă).

Cea mai întinsă şi mai corozivă deriziune a valorilor romantice apărate de Michaux constă în partea, majoritară, a operei sale în care umorul şi spaima, grotescul şi poezia se combină în proporţii cu neputinţă de stabilit, animate de o exuberanţă imaginativă inepuizabilă. În centrul acestei literaturi se află straniul Plume, apatic şi abia stingherit în cele mai precare situaţii ; îl înconjoară populaţii cu obiceiuri bizare, animale miraculoase, o botanică *sui generis* şi este prins uneori în plasa strîmtă a unei limbi lipsite de înţeles.

Există, prin urmare, doi Michaux. Unul neoromantic, cu aspiraţii de mult cunoscute, de la Baudelaire sau Lamartine, şi unul novator, demiurg neliniştit şi ironic al unui univers insolit. Dealtfel, înfruntarea dintre neoromantism şi modernitate în sînul aceleiaşi opere nu este singulară. Se regăseşte la mai toţi marii poeţi ai veacului — începînd, în Franţa, cu Claudel şi continuînd cu Saint-John Perse, Antonion Artaud, Francis Ponge, René Char sau, şi în poezia noastră, la un Ion Barbu, Blaga ori Arghezi — de fiecare dată într-o altă ipostază, într-o altă punere în relaţie a celor doi termeni.

Valoric, în cazul lui Michaux — la care termenii sînt mai mult juxtapuşi decît combinaţi — aspectul modern precumpăneşte. Cronologic, ordinea este greu de stabilit. La prima vedere, scriitorul a descoperit mai întîi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

plăcerea de a simţi şi înnoi limbajul şi abia apoi a fost atras de valorile romantice. Două note autobiografice par să fie revelatoare în acest sens. Iat-o pe cea dintîi :

„1911 pînă în 1914 : Bruxelles. Descoperire a dicţionarului, a cuvintelor ce nu aparţin încă unor fraze, sau unor făcători de fraze, cuvinte necunoscute şi de care mă voi putea servi în felul meu" [6].

Michaux a început, aşadar, prin a avea revelaţia limbajului şi a plăcerii de a-l folosi *în felul său*, adică literar. Mai tîrziu, a găsit ce a socotit mai importat :

„1914 pînă în 1918. Bruxelles (...). Se debarasează de tentaţia de a scrie, care ar putea să-l abată de la esenţial. Ce fel de esenţial ? Secretul despre care încă din prima copilărie a bănuit că există undeva şi de care în chip vădit cei din preajmă nu sînt conştienţi" [7].

Deci, mai întîi Michaux a descoperit limbajul, pe urmă „esenţialul" — un sens ocult. Mai tîrziu, cele două descoperiri vor interfera şi amestecul lor se va menţine de-a lungul întregii activităţi a scriitorului ; va fi chiar resortul cel mai strîns al unei opere de mare originalitate. Pe de altă parte, acelaşi resort, altfel tensionat, a produs şi alte opere la fel de originale, încît s-ar putea spune că de la Rimbaud şi Mallarmé încoace istoria poeziei a fost aceea a relaţiilor dintre doi termeni contrari : acţiunea producătoare de insolit a limbajului şi manifestarea voalată prin simbol a sensului ascuns.

[6] Henri Michaux, apud J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme, V. Vercier, *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970, p. 402.
[7] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

VARIANTA ROMÂNEASCĂ A UNOR PAGINI DIN ATHANASIUS KIRCHER

CĂTĂLINA VELCULESCU

Despre inorog aflaseră românii o mulţime de lucruri încă din vremuri pe care nu le putem delimita cu precizie. Războinicul animal cu un corn unic în creştet putea fi semn al Morţii (ca în parabola din *Varlaam şi Ioasaf*) dar putea fi şi semn al Binelui, străjuind cu albul său imaculat pereţii exteriori ai bisericilor (alături de, sau în alternanţă cu siluetele mai familiare ale cailor). El apărea în *Zodiac* sau în scene ilustrînd *Hexameronul* şi — mai rar — chiar în embleme. Despre „monocheros" vorbeau în chip deosebit diferitele variante de *Fiziolog* ajunse la noi, iar din *Alexandria* venise acel îndrăgit Ducipal, animalul miraculos confundat în arta plastică sau în folclorul românesc fie cu un adevărat inorog, fie cu un cal din basme. Mai erau descrise în *Alexandria* şi fabuloasele vistierii ale căpeteniilor învinse de împăratul macedonean, de unde nu lipseau coarnele de inorogi, preţuite pentru presupusele lor proprietăţi medicinale. Asemenea povestiri, intrate probabil în circuitul oral, au determinat păstrarea atentă, pînă în secolul nostru, a unor obiecte încrustate în aşa-zisul corn [1].

În varianta din *Fiziolog* atribuită lui Damaschin Studitul (îi recunoaştem ecoul în *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir [2]), se spune că inorogul: „face frică cu cornul lui care are sus în sprînceană, care corn nu iaste sec [deşert] ca la alte gadini ci iaste plin şi tare ca ferul şi drept ca o săgeată şi negru... Deci acel corn îl găsesc oamenii şi-l au de mult preţu, de vréme ce biruiaşte puterea otrăvii. Iaste cu anevoie ca să-l găsiască cineva, căci că inorogul să află totdeauna întru pustie adîncă şi hrană nu găsesc oamenii să mănînce pînă ce vor trece pustia, şi apă nu e, şi drumul iaste plin de alte jiganii. Şi pentru aceasta iaste cu anevoie a să afla multe coarne". „Întru adîncimea pustiei" se strînge doar „puţintică apă în găvăunele pămîntului şi aceaia de soare să face amară. Pentru aceasta [alte jiganii] aşteaptă pînă cînd să vie inorogul să bea. Şi cînd să pleacă, să atinge cornul lui de apă şi să îndulcéşte apa şi bea întîi el, apoi celelalte

[1] Maria Golescu, *Cum arată inorogul şi ce ştiu românii despre el*, „Cercetări folclorice", I, 1947, p. 62—76; Radu Creţeanu, *L'influence de livres populaires sur les beaux-arts en Valachie aux XVIII^e et XIX^e siècles*, „Synthesis", III, 1976, p. 102—120; Cătălina Velculescu, *Parable of the Unicorn and the Man who yearns for apples*, „Synthesis", VI, 1979, p. 139—144 (vezi şi RESEE, 1980, nr. 4; 1981, nr. 2 şi nr. 4).

[2] Mihai Moraru, *Alegoria animalieră şi fantasticul animalier în „Istoria ieroglifică" (Contribuţia „Fiziologului")*, RITL, XXI, 1972, nr. 3, p. 481—490.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 1, p. 567—572, Bucureşti, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gadini" [3]. Nu se poate încă preciza cînd s-a făcut traducerea românească a acestei variante, dar ştim că dascălul Nicolae Duma din Şcheii Braşovului a copiat-o în 1774.

Astfel de „poveşti" stîrniseră însă din vechime neîncrederea celor preocupaţi nu de valoarea simbolică a animalelor ci de descrierea exactă a naturii lor [4]. Şi — modificată în timp — o astfel de reacţie este preluată de un centru de cultură aflat în legătură strînsă cu şcoala românească din Şchei : episcopia din Rîmnicu Vîlcii. Anatolie ierodiaconul („diorthositor" al *Mineelor* din Rîmnic) copiază în jurul anului 1774 *Divanul* lui Dimitrie Cantemir şi o *Cosmografie* [5]. Ştirile date în *Cosmografie* (sau *Maidanul lumii care are întru sine patru părţi: Europa, Asia, Africa, America* [6]) despre ţările române i se par nesatisfăcătoare traducătorului (sau copistului). De aceea, după ce reproduce pentru Transilvania o descriere care ne trimite cu gîndul la cunoscutele pagini de mai tîrziu ale lui Nicolae Bălcescu, introduce *Istoria* lui Constantin Cantacuzino, în locul informaţiilor prea sărace despre Ţara Românească. Pentru Moldova, Anatolie îl sfătuieşte pe cititor să recurgă la cronicile lui Grigore Ureche [7] şi Miron Costin, specificînd că acesta din urmă „deosebit au scris descălecătura ţării întîiu, de la Traian împăratul Rîmului". Apoi adaugă : „Iar noi, căci sîntem născuţi într-însa [în Moldova] şi lăcuitori ei, pomenim pre larg tîrgurile ei pe rînd", şi redactează cîteva pagini ce ar merita să fie comparate cu *Descriptio Moldaviae* (pe voievodul Cantemir îl aminteşte pentru încercarea neizbutită de a elibera ţara de turci, prin alianţa cu Petru cel Mare).

Ierodiaconul Anatolie (dacă el este autorul modificărilor din *Cosmografie*), moldovean ajuns să-şi desfăşoare activitatea de cărturar la Rîmnicu Vîlcii, are un profund sentiment patriotic. Pierderea Hotinului, însemnata cetate transformată în raia, este considerată „rană nevindecată Moldovei". Vorbind despre cele trei principate, se reia afirmaţia că Transilvania, Ţara Românească şi Moldova alcătuiesc de fapt o singură ţară, „ţara căriia îi zicea bătrînii Dachiia" şi, ori de cîte ori se iveşte prilejul, sînt subliniate urmele civilizaţiei romane şi latinitatea limbii. Descriindu-şi patria, copistul (poate chiar traducător) notează — în anul păcii de la Kuciuk-Kainargi : „Turcul stăpîneşte aceşte ţări, el trimite domni, adesea pentru bani. Pînă nu era aşa de tot supuşi, **era şi aceste ţări în numărul altor ţări, nedînd din cale nimic altora**" (subl. n.). Anatolie, care se iscăleşte într-un loc şi cu litere greceşti, nu ezită să spună : „pre domniile

---

[3] C. N. Mateescu, *Un „Fiziolog" românesc din veacul al XVIII-lea*, „Ion Creangă", 1916, nr. 1, p. 10—11.

[4] Jürgen Werinhard Einhorn, *Spiritalis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München, 1976.

[5] Alexandru Duţu, *Coordonate ale culturii româneşti în secolul XXIII*, Bucureşti, 1968, p. 113; Virgil Cîndea, *Studiu introductiv* la Dumitrie Cantemir, *Divanul*, Bucureşti, 1969, p. LXXXVII.

[6] O descriere exactă a manuscrisului la G. Ştrempel, Fl. Moisil, L. Stoianovici, *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol. II, Bucureşti, 1967; G. Ştrempel, *Copişti de manuscrise româneşti pînă la 1800*, Bucureşti, 1959. Vezi şi N. A. Ursu, *Formarea terminologiei ştiinţifice româneşti*, Bucureşti, 1962.

Din *Maidanul lumii*, Anatolie nu a reprodus partea referitoare la America.

[7] Despre „tîlharii" a căror legendă apare nu numai în interpolarea lui Simion Dascălul, în copia lui Anatolie se scrie că se prea poate să fi fost surghiuniţi, dar nu la noi, ci „la Crîm" (Crimeea).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acestor ţări [concurează] mai mult grecii, carii mai au uitat pe D[umne]zeu, adăogîndu-se cu pungile la turci" [8]. Un erudit meticulos va găsi desigur sursa acestor afirmaţii în vreo altă scriere a unui localnic sau a unui străin; dar prin aceasta nu se va ştirbi cu nimic meritul celui care a ştiut să le pună la locul cuvenit. Aşa cum cuvintele lui Miron Costin: „Să înceapă osteneala aceasta... să sparie gîndul", rămîn „o puternică izbucnire... în cea mai frumoasă limbă românească" şi nu se transformă într-o „elocventă formulă de şcoală", chiar dacă li se descoperă vagi izvoare latine.

Acelaşi spirit cercetător, deschis asupra lumii, dezvăluit de adăugirile la *Cosmografie*, determină şi selectarea, traducerea şi copierea mai multor fragmente între care unul intitulat *De lauda monoţerotis, adecă a inorogului:* „Nimica iaste în firea lucrurilor (zice Athanasie Curhier în *Scrierea lumii cei de dedesuptul pămîntului*, cartea 8, cap. 5, tomul 2) [9] carea atita la împăraţi şi ai lumii stăpînitori mai cu preţu să se socotească, decît cornul de monoţerotis, atîta cît nici aurul, nici pietrile scumpe cu a lui preţuire nu să pot socoti. Dar ce iaste acel cornu şi din ce dobitoc iaste căzut, nu iaste nimeni ca să poată spune. Pentru care, pînă astăzi, dothorii fisionloghii [ultimul cuvînt este glosat marginal: „cuvîntării firii"] şi alţi cercători de fire, între sine preste seamă să întreabă, nicicum hotărînd sfada. Inorogul dar (sau monoţerotis) a fi ipoma, cu adevărat iaste? Şi cine aceasta va putea tăgădui? De aceasta, pre scurt, nu numai sfînta scriptură ci încă toţi istoricii îndoire au: cum să să fi chemînd şi ce hiară iaste aceea sau au fost, nu să adeverează şi prigonindu-se să lasă".

Chipul acestui atît de controversat animal „tot cu basne înfăşat, lumii pricină să pune" şi existenţa lui devine cu atît mai greu acceptabilă cu cît: „...iată, de mult, din cei ce au umblat toată lumea, cinevaş din

---

[8] Bănuim că există şi un studiu special despre tipul de *Cosmografie* prezentat aici. Cerîndu-i iertare eventualului autor, am reprodus fragmentele citate direct după BAR ms. rom. 1267, f. 201, 203, 255v, 256v, 258. Manuscrisul mai cuprinde şi *Cronica slovenilor* a lui Gheorghe Brancovici (vezi I. Crăciun şi A. Ilieş, *Repertoriul manuscriselor de cronici interne — sec. XV-XVIII — privind istoria României*, Bucureşti, 1963), adăugată probabil ca o completare a datelor oferite de *Cosmografie* referitor la sud-estul Europei. Gruparea în acelaşi manuscris a *Istoriei* stolnicului Constantin Cantacuzino cu *Hronica* lui Gheorghe Brancovici nu este întîmplătoare (C. Dima-Drăgan, *Cultural relations between the Serbian chronicler George Brankovich and the Stolnic Constantin Cantacuzino*, RESEE, 1964, nr. 3—4, p. 553—560).

[9] Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, 2 vol., Amsterdam, 1664 (1665), (vol. II, p. 62 ş. u.). Autorul, organizator la Roma al unui celebru Muzeu de curiozităţi, îşi cucerise în secolul XVII o adevărată faimă de fizician, matematician, orientalist, filolog etc., dar cărţile sale conţin alături de pagini exacte şi o „mare grămadă de basne şi minciuni", adunată fără a se face discernămînt între „credinţe deşarte" şi observaţii ştiinţifice.

Nu ştim dacă textul românesc a fost tradus direct după volumele Kircher sau a fost găsit în vreo compilaţie, împreună cu celelalte fragmente (unele tot din Kircher) care-l însoţesc în ms. rom. 1267. De asemenea, încă nu ştim cui a aparţinut exemplarul păstrat la BAR din a doua ediţie a cărţii *Mundus subterraneus* (1678), dar ştim că exemplarul păstrat din prima ediţie a circulat în Transilvania. În ceea ce s-a mai putut reconstitui din biblioteca stolnicului Constantin Cantacuzino se află şi două volume de Kircher: *Ars magna scienti*, Amsterdam, 1669 şi *Ars magna lucis et umbrae*, Amsterdam, 1671 (Mario Ruffini, *Biblioteca stolnicului Constantin Cantacuzino*, Bucureşti, 1973).

Paginile româneşti nu au nici o legătură cu „obscurele" „manierisme de gîndire", cu „esoterismele miraculoase" sau cu „suprarealul abstrus" despre care vorbeşte Gustav René Hocke în *Manierismus in der Literatur* (trad. rom. Bucureşti, 1977, p. 23, 48, 231, 243).

Copia de la Rîmnicu Vîlcea, deşi prescurtează uneori textul latin şi schimbă ordinea citorva paragrafe, îl urmăreşte totuşi fidel (rămînînd ici şi colo neînţeles), lucru vizibil mai ales în topică. Totuşi nu se poate încă afirma cu certitudine că nu s-a folosit un intermediar în altă limbă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

neguţătorii cei iscusiţi cu călătoriile, carii lăţimile Hindiei, Tartariei şi pustiile Africăi (întru care această hiară zic ca să sălăşluiaşte) neîncetat să obicinuiesc a le tréce, nu o au văzut".

Studiind îndeaproape pretinsele coarne de inorog, „popa Athanasie Curhier zice : Eu cu mare osîrdie pentru acéste feliuri de coarne am socotit, dar a pricépe n-am putut ca să fie acéstea coarne de dobitoc cu patru picioare ; nu voi créde, pentru că coarnele de dobitoc cu patru picioare, precum din rhinoţerotis, să véde jos, la trupină, totdeauna cunoscută lărgime avînd ; de-aciia, pri-ncet, spre vîrf, unde să săvîrşaşte ascuţit. Iar acéle coarne, de-abiia ies de late de patru degete, preste tot întocma de groase, pînă cît grosimea nu în ascuţire, ci în tîmp [10] să săvîrşaşte virful. Spre aceasta, de-abiia să poate créde că hiară, cornu atîta de lung, mai vîrtos monoţeros, să are, întocma ca un cal de mare n-ar fi ; sau — pentru greotatea poverii şi supţiirea rădăcinii — să-l poată purta, şi pentru că, întru prea stufoşii copaci a déselor păduri, făr de primejdia frîngerii şi a căderii, nu s-ar putea".

Şi copistul român transcrie — tot după „pater Athanasie" — mărturia unui călător prin ţinuturi îndepărtate : „la marginea Grenlandiei, nici de casă, nici de om urmă nu s-au văzut, ci preste samă grămezi mari de coarne s-au aflat ; şi s-au înştiinţat de la lăcuitorii vecineştilor ostroave, că acélea nu sînt coarne de dobitoc cu patru picioare, ci de peşti adevăraţi, boturi sînt, cu care pre ei să apără de chiţii cei mari, a cărora mulţime, în ochianul cel de ghiaţă, iaste făr de samă ; ale cărora alergături groaznec să privéşti şi cu puţină sumă să ucig. Acéste coarne (sau boturi) ce sînt în chipul suliţei, între limanurile munţilor celor de ghiaţă [n.n. : iceberguri], de nevoie rupte, pentru aceasta la marginile vecineştilor ostroave împinse, acolo să grămădesc şi prea multe dintr-acelea, pe toţi anii îngropate cu năsipul mării, să află".

Sînt descrise apoi citeva din cele mai cunoscute „coarne de inorog", păstrate cu grijă, ca adevărate comori, în diferite părţi ale lumii. În concluzie se spune : „Deci foarte cu denadinsul, de forma şi pricina acestor coarne **examen** [subl. n.] făcînd, aflat-am acélea că nicicum a celor cu patru picioare [n.n. : ale patrupedelor] nu sînt, ci mai vîrtos, boturi ale oarecărora peşti [...] Deci, ca să să crează aceasta, mă bag întru prea puternicul **argument** [subl. n.], pentru că la nici o împărăţie atîta mulţime de coarne de acest fel, cît în crăia Angliei, arată că nu se află. De vréme ce nici un dobitoc să facă în cap acest fel de coarne în toată împărăţia nu să află, şi că la marginile mării spun că se dezgroapă din năsip, măcar cui [n.n. : orişicui], acelea, din vecineaşa mare de ghiaţă împinse aicea, lesne să arată ; că dintru aceşti peşti sînt scoase în marginile Angliei, şi cu năsip îngropate, şi la a sa vréme aflate, şi în loc de coarne de monoţeros s-au vîndut" [11].

---

[10] tîmp = bont, neascuţit, obtuz.

[11] Am reprodus fragmente din ms. rom 1267, f. 393—395v.

O atitudine critică faţă de legendele ajunse surse ale unor simboluri în literatura Evului mediu o are în secolul XVII Théophile Raynaud (iezuit, ca şi Kircher) cînd cercetează metaforele izvorîte din diferitele credinţe despre geneza miraculoasă a perlelor (Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt, 1977, p. 277—278, 308).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Se adaugă apoi cîteva paragrafe după „Anselul Boeţius, care de pietrele scumpe şi de mărgăritari ⟨ri⟩ au făcut istorie" [12]. „Coarnele, zice, céle îngropate, multă osăbire au întru sine şi puţinéle tot o faţă arată, pentru că unele dinţi, altele fluiere, măséle, şi unele într-alte părţi de trup să arată. Eu am acasă mai mult decît 20, tot cu osăbiri; care mai vîrtos s-au dat mie a fi coarne de monoţeros. Unele dintr-însăle să arată pe denafară lemnu cu coajă de frasin. De altele povestesc că aproape de oraşul Bruna al Moraviei s-au aflat, închipuind figura de trupină de nuc, înlăuntru şi pre denafară, mărturisind — că ar putea pricépe şi un prost — că au fost trunchi de acel fel de copaci, şi în pămînt au luat prefacere, cu miros tocma ca mirosul pomului de nuc. S-au dăruit mie un darap dintru acel trunchi, numindu-să monoţeros" [13].

În acelaşi an 1774, se copiau în două centre culturale atît de legate, ca Şcheii Braşovului şi Rîmnicul Vîlcii, două texte diametral opuse despre inorog: cel din *Fiziolog* — varianta Damaschin Studitul — şi cel din *Mundus Subterraneus* a lui Athanasius Kircher. Tot din a doua jumătate a secolului XVIII şi din Ţara Românească s-au păstrat cele mai numeroase copii ale unei traduceri după o altă variantă a *Fiziologului* [14]. În această traducere (cunoscută demult, pentru că în jurul anului 1700 o transcrisese cu deosebită grijă învăţatul ieromonah Serafim de la Bistriţa olteană [15]) inorogul era menţionat pentru valoarea alegorică a comportării lui, nu pentru presupusele însuşiri ale unicului corn.

Literatura şi pictura românească din secolul XVIII şi începutul secolului XIX păstrează încă funcţia simbolică a ciudatului monoceros dar, în acelaşi timp, se întăreşte şi vechea credinţă în proprietăţile curative ale cornului, devenit chiar obiect-amuletă. Paralel, se traduce fragmentul din Athanasius Kircher (descins dintr-o mai veche tradiţie europeană, cu rădăcini în Antichitate), în care predomină reexaminarea vechilor poveşti, făcută cu ochi de naturalist.

Semnificativ este că un astfel de text atrage atenţia tocmai unuia din cărturarii rîmniceni care a participat la desăvîrşirea traducerii şi la tipărirea *Mineelor* ce poartă *Prefeţele* lui Chezarie [16]. Se ştie că acesta din urmă, ierarh iluminist cunoscînd înafară de limba română şi greaca, latina, rusa, franceza, citise şi apoi folosise în scrierile sale articole din

---

[12] Anselmus Boetius de Boodt, *Gemmarum et lapidum historia*, Hanovia, 1609. Fragmentul este reprodus de Athanasius Kircher. Boodt, medic şi naturalist flamand, a trăit o vreme la curtea împăratului Rudolf II, al cărui interes pentru ştiinţele oculte este binecunoscut şi al cărui rol în căderea lui Mihai Viteazul nu ne este străin. La Biblioteca Academiei, *Historia* lui Boodt se păstrează în aceeaşi legătură veche cu *Basilica chymica* (Frankfurt, 1607) a lui Oswald Croll(ius), alchimist german care şi-a risipit puterea (şi un bagaj de cunoştinţe cu totul remarcabil) căutînd mijlocul de a prelungi la nesfîrşit viaţa omenească. Pe coperta cărţii lui Croll se menţionează că a făcut parte din biblioteca scriitorului sas Valentin Franck von Franckenstein, care a compus şi versuri româneşti (despre o altă carte a lui V. F. von Franckenstein ajunsă în Ţara Românească am scris în RITL, XXIII, 1974, nr. 2, p. 320).

[13] Aceste fragmente îşi află corespondentul exact în ediţia citată din Kircher, dar cu locul schimbat.

[14] Mihai Moraru, Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a cărţilor populare laice*, îngrijire ştiinţifică şi *Introducere* de I. C. Chiţimia, Bucureşti, 1976—1978, p. 243—264.

[15] Vezi RESEE, 1981, nr. 4.

[16] Gabriel Ţepelea, *Studii de istorie şi limbă literară*, Bucureşti, 1970, p. 76—110; Mircea Păcurariu, *Istoria bisericii române*, vol. II, Bucureşti, 1981, p. 432 ş. u.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Enciclopedia franceză, din „Le Mércure littéraire et politique" sau din *Histoire de Bas Empire* a lui Lebeau, şi că dovedea deopotrivă receptivitate şi simţ critic în contactul cu alte culturi [17].

Manuscrisul lui Anatolie, reflectînd preocupările cercului de intelectuali grupaţi în jurul lui Chezarie, interesează istoria literaturii române ca şi pe cea a receptivităţii la ştiinţele naturii [18]; înclinarea către imagini insolite, evidentă în cărţile iezuitului german, este anulată de opţiunea copistului român pentru descrierea exactă — la nivelul epocii — şi pentru clarificarea raţională a unei întrebări formulată — probabil — adeseori: ce este în realitate inorogul, acel „dobitoc cu un corn", căruia i se aduceau atîtea laude?

[17] Al. Duţu, *Coordonate*..., p. 130—155; Mircea Anghelescu, *Contribuţii*..., „Limbă şi literatură", XVI, 1968.

Ne amintim că Nicolae Iorga (care a semnalat şi încercarea de a obţine *Enciclopedia)* a denumit o întreagă perioadă din cultura română „epoca lui Chezarie Rîmniceanul".

[18] Despre această receptivitate vezi Virgil Cândea, *William Harvey. Antheme, Gazis et les débuts de la science roumaine moderne*, „Balkan Studies", 1964, p. 77—88; Ştefan Bălan şi Igor Ivanov, *Introducere* la reeditarea lui Alexe Marin, *Moş Pătru sau Învăţătorul de sat (Convorbiri asupra mecanicii)*, Bucureşti, 1981 (răspîndirea în secolul XVIII a teoriilor lui Galilei, Newton, Leibniz, Descartes).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

B. P. HASDEU, PERSONALITATE EUROPEANĂ

AL. SĂNDULESCU

Prin B. P. Hasdeu, cultura românească a deschis încă o fereastră către lume, poate cea mai largă și mai luminoasă de după Dimitrie Cantemir. Savantul, cunoscut pe plan mondial mai ales după 1875, întreprinde numeroase călătorii de studii, participă la cîteva congrese internaționale, devine membru sau membru onorific al unor Academii și societăți științifice, se află în relații epistolare cu unii dintre cei mai de seamă filologi și lingviști europeni ai timpului. Aceștia (ca, de exemplu, Hugo Schuchardt, Louis Leger, N. Caix, Emile Picot, Gustav Meyer) îi consacră articole elogioase în publicații de specialitate ca „Zeitschrift für Romanische Philologie", „Revue critique d'histoire et de littérature", „Giornale di filologia romanza", sau în cotidiene reputate ca „Augsburger Allgemeine Zeitung". Lucrurile se știu mai mult sau mai puțin, înclinînd spre *mai puțin*, dacă e vorba de bogata corespondență primită de savantul român și pe care un colectiv de cercetători de la Institutul „G. Călinescu", format din N. Mecu, Viorica Nișcov, Mihai Vornicu și semnatarul rîndurilor de față a pregătit-o spre publicare.

Numai după ce parcurgem sutele de scrisori ce i-au fost adresate de compatrioți și de străini realizăm dimensiunile operei și ecoul ei european, prestanța scriitorului și savantului român. Hasdeu a putut părea prea exaltat (ca un romantic ce era) și prea orgolios (în disputele lui filologice cu G. I. Ascoli și mai ales cu Hugo Schuchardt, cum am avut ocazia să arătăm în „Manuscriptum", nr. 4/1980), însă le-a impus tuturor prin vastitatea culturii, multitudinea preocupărilor, prin uriașa forță de muncă, prin îndrăzneala și ingeniozitatea ipotezelor. „Tot ce vine de la Dv. — îi scria marele lingvist italian Ascoli — nu poate fi decît excelent". *Magnum Etymologicum* i se înfățișa „cu adevărat grandios", romanistica europeană fiind îndreptățită să-și pună în Hasdeu „foarte mari speranțe". Pentru Adolfo Mussafia, profesor de filologie romanică la Viena, audiat și de M. Eminescu, Dicționarul era „o desfătare": „foarte des îl citesc și-l recitesc, trăgînd din el noi și bogate învățături". Același sentiment îl împărtășește și profesorul A. Tobbler de la Universitatea din Berlin: „...nu am vrut să nu vă spun că l-am citit cu cel mai viu interes și cu o mare satisfacție și că m-a umplut de adîncă bucurie faptul de a vedea o lucrare atît de importantă și de dificilă începută de un om atît de excepțional, de activ".

O caracterizare memorabilă a lui Hasdeu și a culturii române, în tendințele ei mai generale, de la 1870—1880 o dă Gustav Meyer, profesor la Graz, în Austria, ca și Hugo Schuchardt, și nu într-o scrisoare (care

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 373—376, București, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

comportă adesea şi o anume doză de amabilitate), ci într-un amplu articol publicat în „Allgemeine Zeitung", din 11 februarie 1879, articol citat uneori, dar mai puţin citit şi conspectat : „Poziţia cea mai proeminentă printre savanţii români o ocupă fără îndoială Hasdeu. Şi aceasta nu numai pentru că, asemenea spiritelor universale din alte vremuri, un singur domeniu de cercetare ştiinţifică este prea strîmt pentru el, ci, mai ales, pentru că el simte în cel mai viu chip cu putinţă necesitatea de a introduce în ştiinţa românească curentul viu al metodei ştiinţifice occidentale, pentru că lucrează în acest sens neobosit la propria sa dezvoltare şi poate pretinde liniştit un loc de cinste printre învăţaţii naţiunilor de veche cultură. Erudiţia îi stă pe acelaşi plan cu productivitatea. Cultura sa şi întinsa folosire a cărţilor este uimitoare...".

Cuvente den bătrîni, poate cea mai cunoscută şi apreciată operă a lui Hasdeu în străinătate, este, după opinia lui Gustav Meyer, incitantă „atît prin materialul nou şi bogat, cît şi prin căile pe care autorul le deschide". Întreaga activitate a savantului român exprima curentul de înnoire a vieţii politice şi culturale a poporului român, înnoire de care putea să beneficieze, la rîndul ei, lingvistica de mai veche tradiţie, occidentală : „Ca indo-europenist, m-a interesat mai cu de-amănuntul doar o mică parte a cărţii. Dar mărturisesc că mi-a făcut mare plăcere ca, ocupîndu-mă de ea, să dobîndesc o imagine mai detaliată a muncii spirituale solide a unui bărbat capabil şi a unui popor capabil. Şi am sentimentul că adierea tînără, proaspătă şi îndrăzneaţă ce suflă prin lucrarea acestui popor şi prin paginile cărţii acestui bărbat nu poate strica nici lingvisticii noastre, atît celei indo-europene, cît şi celei romanice".

Mi se pare important să observăm că aprecierea operei lui Hasdeu este un reflex al interesului din ce în ce mai viu pe care-l arată savanţii străini pentru limba şi filologia română, foarte puţin cunoscute, chiar şi de către specialişti. „Noi, străinii, scrie Hugo Schuchardt, avem tare multă nevoie să fim instruiţi în chestiuni româneşti, dar cîţi din noi romaniştii înşine înţelegem acceptabil româneşte?" El primeşte să facă o *Introducere* la *Cuvente den bătrîni*, tocmai pentru „faptul că un străin poate să atragă luarea aminte asupra neglijării de pînă acum a filologiei române".

Alături de Hugo Schuchardt, G. I. Ascoli, A. Mussafia, N. Caix, G. Gröber, care-şi manifestă dragostea pentru limba română, se situează F. Max-Müller, profesor la Oxford, care-i scrie lui Hasdeu ca unui coleg respectat, cu părerea de rău de a nu înţelege mai bine limba vorbită pe plaiurile moldo-valahe, dar cu o mare curiozitate de a-i cunoaşte istoria, precum şi pe aceea a literaturii : „Erau multe pe care aş fi dorit să mi le spuneţi despre limba şi literatura română, şi multe altele, referitoare la probleme importante ale lingvisticii, despre care aş fi vrut să vă exprim mai pe larg ideile mele". F. Max-Müller regretă şi el, împreună cu Hugo Schuchardt, slaba cunoaştere a românei în străinătate, propunînd efectuarea unor traduceri în germană sau franceză a lucrărilor mai importante. Este ceea ce va spune mai explicit G. Meyer : „...ar fi de dorit ca numeroasele sale articole de lingvistică publicate în « Columna lui Traian » să apară în volum, în versiune franceză, pentru a putea fi accesibile, spre evaluare şi utilizare, unui cerc mai mare de lingvişti decît este cazul în momentul de faţă, în condiţiile cunoaşterii atît de precare a românei".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La 1880, Hasdeu era o personalitate de prim rang, nu numai pe tărîmul lingvisticii (Hugo Schuchardt, Gustav Meyer îl admiră deopotrivă ca poet şi dramaturg), încît primeşte invitaţii să colaboreze la reviste cu un profil mai larg, precum „Revue du monde latin", din partea căreia îi scrie contele Charles de Tourtoulon, membru de vază al societăţii felibrilor şi al cărei juriu i-a decernat premiul lui V. Alecsandri pentru *Cîntecul gintei latine*, la Montpellier. Oricît de politicos ar fi stilul scrisorii, el ne lasă totuşi să întrevedem consideraţia şi, putem spune, popularitatea de care se bucura, cel puţin în anumite cercuri, autorul *Cuvintelor*... şi, prin el, cultura română : „Ţinem ca România să fie larg reprezentată în publicaţia noastră şi n-ar fi mai bine decît prin Dv., Domnule, ale cărui nume şi opere sînt cunoscute şi apreciate în toată Europa".

Cu foarte mare respect i se adresează lui Hasdeu profesorul Gustav Weigand, atît de apropiat nouă românilor, care-i solicită ajutorul pentru crearea în Germania a unui seminar de română, „adică o instituţie în care studenţii să fie îndrumaţi ca, în chip autonom, să lucreze în domeniul limbii şi culturii române şi, anume, nu numai cu studenţi români, ci şi germani. Cred, continuă Weigand, că în cîţiva ani de zile studiul limbii române ar lua un asemenea avînt încît aceasta din urmă n-ar mai fi cenuşăreasa limbilor romanice". Pledoaria pentru adîncirea studiilor de românistică într-un cadru instituţional va duce la crearea renumitului „Institut für rumänische Sprache" din Leipzig, care a luat fiinţă, după cît se pare, şi cu sprijinul moral al lui Hasdeu. Weigand, care-i va avea elevi pe Sextil Puşcariu şi Th. Capidan, înfăptuia un prim deziderat al culturii române în străinătate, răspunzînd aceleiaşi vechi doleanţe pe care o regăsim la mai toţi marii prieteni ai limbii noastre : situarea ei pe picior de egalitate cu celelalte limbi romanice.

Personalitatea hasdeiană este un exemplu, alături de altele în epoca modernă (Enescu, Brâncuşi), a modului cum interesul pentru o operă se extinde asupra întregului domeniu căruia îi aparţine şi chiar asupra culturii şi istoriei poporului respectiv. Scrisorile primite de Hasdeu sau articole scrise despre el în anii războiului de independenţă şi imediat următori înregistrează totodată şi atitudinea de simpatie a emitenţilor pentru cauza românească şi de admiraţie pentru viteaza armată română, care se încununase de glorie pe cîmpiile Bulgariei. Vom recurge din nou la citate, ca fiind cele mai elocvente, în cazul unor texte inedite sau inaccesibile.

Un prieten al României, care ne vizitase şi ţara şi care se manifestase pe tărîmul disputelor istorice ca antiröslerian a fost florentinul Napoleone Caix. Iată ce scria în aprilie 1877, imediat după ce guvernul român declarase independenţa : „Aici urmărim cu interes ceea ce se face în România, a cărei cauză se bucură la noi de o simpatie generală şi sinceră, şi căreia îi dorim cu toţii, din toată inima, să iasă bine din dificultăţile prezente. Nouă, celor care cultivăm studiile de romanistică, ne stă în mod deosebit ia inimă soarta acestei naţiuni viteze, a cărei mişcare de progres rapid încercăm s-o urmărim".

Un alt prieten, savantul şi omul politic sîrb V. Bogišić, îi scria lui Hasdeu, în decembrie 1877, rînduri pline de entuziasm, care au parcă o adresă mai largă decît persoana proaspătului academician de la Bucureşti : „Admir de asemeni vitejia trupelor române, căci ele au făcut, într-adevăr, minuni, pe care nimeni nu şi le-ar fi închipuit fiind vorba de o tînără armată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aici la Paris toată lumea îi aduce mari elogii. Acum, românii pot spune, *mutatis mutandis*, ceea ce spuneau grecii despre războiul lor de independență. După Missolonghi, nu mai avem nevoie să ne căutăm actele originii noastre la Marathon".

În 1879, cînd publică articolul citat din „Allgemeine Zeitung", G. Meyer stăruia pe larg asupra aspectului social-politic și cultural, observînd sentimentul patriotic ce însuflețește activitatea oamenilor de bine, ca și efortul lor de luminare și modernizare a țării: „Cînd vorbim de România, ne gîndim cu precădere la importanța ei politică, substanțial sporită de evenimentele recente. Tînăra armată a țării a trecut strălucitor, sub privirea Europei, botezul focului...". Și mai departe: „Se uită adesea sau nu se știe că această țărișoară lucrează, de decenii, tăcut și neobosit, la opere de pace, la ridicarea bunăstării poporului, la educarea și cultivarea lui, la organizarea învățămîntului mediu și superior, la cultivarea științei".

Ca și N. Iorga mai tîrziu, B. P. Hasdeu a devenit un simbol al culturii române, care se revela străinătății la nivel egal cu al țărilor occidentale, simbol care într-o epocă de puternică afirmare politică a României a polarizat numeroase simpatii. Prin opera sa istorică și lingvistică, singura cunoscută mai bine peste hotare, creatorul *Cuventelor*... a contribuit în mai mare măsură la crearea acelui curent de opinie care se întemeia pe argumentele științei, refuzate de către răuvoitori. Hasdeu a putut să-și înalțe uneori prea sus aripile fanteziei, dînd unele soluții etimologice greșite, dar semnalarea de către el a substratului geto-dac (minimalizat sau ignorat de prea exagerații latiniști) e un fapt de importanță covîrșitoare, mereu actuală. Se aduceau astfel noi dovezi ale vechimii noastre aici în arcul carpatic și se punea sub încă un semn de întrebare teoria lui Rössler a genezei exclusiv sud-dunărene a limbii și poporului român. Hasdeu a lăsat o operă profund națională ce a avut un ecou european, ale cărei dimensiuni abia azi le realizăm; o operă care s-a bucurat de admirația unor G. I. Ascoli și Hugo Schuchardt și care, prin calitățile ei excepționale, a atras atenția asupra României, a limbii și culturii române ce începeau să pătrundă în lume.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ÎNSEMNĂRI DESPRE DOUĂ SPECII ALE FANTASTICULUI: I. L. CARAGIALE ŞI E. A. POE

CATRINEL PLEŞU-PETRULIAN

La prima vedere, discutarea unei categorii literare cum este fantasticul din unghiul specificului naţional nu pare întru totul legitimă. Există universalitatea fantasticului, în raport cu care orice autohtonism riscă să cadă la nivelul unui simplu patriotism local. Pe de altă parte, categorii ale spiritului şi mai largi decît fantasticul, gîndirea însăşi, de pildă, au fost în nenumărate rînduri cercetate ca expresie ale unor zone geografice restrînse. De la încercările unui Max Scheler *(Das Nationale im Denken Frankreichs)* pînă la eforturile, mai familiare nouă, ale unui Constantin Noica *(Sentimentul românesc al fiinţei)* se pot semnala cele mai diferite tentative de a descrie modul în care universalul se arată sub veşmînt particular. Cu atît mai mult un concept indisolubil legat de o experienţă afectivă determinată va cunoaşte, de la un spaţiu cultural la altul, semnificative variaţiunii. Fie că le explicăm sociologic, prin cutume şi împrejurări istorice precis circumscrise, fie că, pe urmele lui Lucian Blaga, invocăm o matrice stilistică dată, un orizont spaţial atotmodelator, aceste variaţiuni sînt opera unui caracteristic *genius loci*, al cărui contur merită aproximat. („Consult the genius of the place in all", spunea cu îndreptăţire Alexander Pope încă din veacul al XVIII-lea).

Există, iată, neîndoielnic, un tip de fantastic la a cărui constituire contribuie spiritul inconfundabil al „pădurosului germanic"; el explică o producţie culturală extrem de largă, în care o epopee ca *Beowulf* e solidară cu manifestările plastice ale întregului spaţiu nordic (vezi Kenneth Clark, *Arta peisajului*, trad. Eugen Filotti, Meridiane, 1969, şi Edgar Papu, *Între Alpi şi Marea Nordului*, Meridiane, 1973). Tot astfel, ni s-a părut că, luînd în discuţie unele raporturi între textele fantastice ale lui Caragiale şi cele ale spaţiului anglo-american, putem distinge fizionomia psiho-fiziologică a unui fantastic românesc capabil să îmbogăţească, cum vom vedea, aspectul şi aşa destul de nuanţat al genului.

Din diferitele definiţii date fantasticului de specialiştii cei mai notorii (vezi mai ales Tsvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică)* rezultă, ca un element general acceptat, aspectul fundamental ambiguu al fenomenului. Fantasticul nu supravieţuieşte ca atare decît în măsura în care el rămîne la egală distanţă şi de realul nud şi de pura fantasmagorie. Fantasticul rezultă tocmai din colaborarea celui mai dens imediat cu imaginarul cel mai spectaculos. Orice alunecare spre unul sau altul din aceşti doi poli duce la dizolvarea fantasticului, la căderea lui fie în miraculos fie în stranietate.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 577—580, Bucureşti, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Marile figuri ale literaturii fantastice au știut întotdeauna să găsească dozajul optim de familiar și misterios de care arta lor avea nevoie pentru a-și obține efectul. Dacă fantasticul e doar prezență a necunoscutului, relatarea lui eșuează într-o fadă perplexitate. Trebuie ca el să evoce *necunoscutul* pentru ca magia lui să subziste. Deosebim „recunoscutul" de „nerecunoscut" cu gîndul la un pasaj din volumul II al cărții lui Mircea Eliade, *Histoire des idées et des croyances réligieuses*. Încercînd să surprindă esența sacrului, Mircea Eliade stabilește că definitorie pentru acest concept nu este obscuritatea lui, ci dimpotrivă, firescul cu care el se manifestă în imediat. Problema nu este a înțelege laborios misterul ci a-l identifica pur și simplu în împrejurările vieții zilnice. El nu e *incognoscibil* ci, mai curînd, greu *recognoscibil*. Observația ni se pare valabilă prin extrapolare și în cazul fantasticului. Dar dacă dialectica dintre natural și supranatural definește fantasticul de pretutindeni, cum vor apărea înăuntru acestei dialectici specificități naționale?

Să ne oprim, spre lămurire, asupra cazului I. L. Caragiale.

E semnificativ faptul că, tot astfel după cum literații de limbă engleză se opresc cu predilecție asupra nuvelei *La hanul lui Mînjoală* ca asupra unei piese de rezistență a operei lui Caragiale, Caragiale însuși, care nu s-a manifestat prea tenace ca traducător, a ales pentru a traduce din literatura de limbă engleză (prin intermediul unui text al lui Baudelaire) ceva din Edgar Allan Poe : *The Mask of the Red Death* și *A Cask of Amontillado*. Există, așadar, o întîlnire ciudată între deschiderea lui Caragiale pentru latura fantastică a culturii anglo-americane și receptivitatea acestei culturi pentru acea diviziune a producției caragialești care cochetează cu macabrul *(O făclie de Paști)*, sau cu superstiția *(La hanul lui Mânjoală)*. Încît constatăm, în materie de fantastic, o anume afinitate între cele două zone spirituale (cea sud-est europeană și cea nord-vest europeană), care nu poate fi trecută cu vederea. Această afinitate este însă și ea, în mod vizibil, mai curînd o afinitate de preocupări și aproape deloc una de procedură. Mijloacele de lucru ale lui Caragiale se arată mereu de o originalitate care nu îngăduie o prea insistentă paralelă cu cele etalate în opere echivalente tematic, ale scriitorilor anglo-americani.

Ca element de contrast, realul e prezent și în fantasticul anglo-american. Dar el pare, față de fantastic, un univers secund, precar, invadat de forțe străine. La Caragiale realul e acela care are atributele primordialității. El se află în prim plan și, cînd în el intervine episodul fantastic, cititorului pare a i se sugera că fantasticul nu se adaugă realului ci e născut din chiar substanța sa ca o abnormalitate, ca o imprevizibilă deșuchere. Să cercetăm, acum, în ce fel gustul nostru pentru fantastic e *același* lucru cu gustul universal pentru fantastic, numai că într-o regie specifică, într-o regie care dă *aceluiași* „ceva", un *altfel* de a fi. Pentru a rezuma, vom spune că între fantasticul de tip Caragiale și, să zicem, fantasticul de tip Poe, diferența este ca de la temă la variațiune, ca de la gama majoră la cea minoră, ca de la gen la specie.

Pentru a nu specula fără acoperirea unor mostre palpabile, să punem față în față două fragmente foarte asemănătoare prin conținut, dar frapant deosebite prin tehnică. Iată o frază din *La hanul lui Mânjoală:*

„M-am aruncat în șa ; jupîneasa bătrînă mi-a deschis poarta și am ieșit. Rezemat cu palma stîngă pe coapsa calului, mi-am întors înapoi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

calul ; peste zăplazul înalt se vedea uşa odăii deschisă, şi în deschizătură, umbra albă a femeii adumbrindu-şi cu mîna arcurile sprîncenelor. Am ţinut la pas încetinel, fluierînd un cîntec de lume, ca pentru mine singur, pînă cînd, cotind după zaplaz să-mi apuc drumul, mi s-a ascuns vederea cadrii ; Am zis : hi ! la drum ! şi mi-am făcut cruce ; atunci, am auzit bine uşa bufnind şi un vaet de cotoi".

Şi iată cum începe *The Fall of the House of Usher* :

„During the whole of a dull dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at lenght found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher".

(Timp de o zi întreagă, o zi de toamnă întunecată, posomorită şi de o linişte apăsătoare, cînd norii erau foarte jos pe cer şi păreau să te strivească, parcursesem singur, călare, o întindere neobişnut de mohorîtă, cînd, în cele din urmă, odată cu căderea nopţii, m-am trezit în faţa melancolicei case Usher. Nu ştiu cum s-a făcut — dar în clipa în care am dat ochii cu ea, m-a cuprins o tristeţe insuportabilă).

E vădit, Caragiale e mai ataşat relatării *de fapte*, decît relatării de *stări*, în care excelează Poe. În primul fragment abundă vorbele, în cel de al doilea epitetele. De o parte stă gustul pentru *acţiune*, de cealaltă, gustul pentru *atmosferă*. Este motivul pentru care textul lui Caragiale este mai terestru, mai angajat în imediat, decît cel al lui Poe, de la bun început sumbru, misterior, neliniştitor. Fantasticul e mai omogen, mai egal cu sine la Poe, în vreme ce la Caragiale el nu pare a se lua în serios, nu pare a se revendica de la o lume autonomă, alta decît aceea a peisajului zilnic.

La scriitorul român fantasticul irumpe pe neaşteptate în real, încît efectul de surpriză astfel stîrnit e foarte puternic. Fantasticul colaborează cu realul în aşa fel încît spectacolul împletirii lor stă nu atît sub semnul „cumplitului", al „sinistrului" (ca la Poe), cît sub acela mai ambiguu al *deşucherii*. Caragiale opune *drăcescului*, care bîntuie adesea în proza anglo-saxonă, fiorul mai puţin terifiant al *drăcoveniei*. Mai mult decît *dezolare*, proza sa provoacă reacţii de categoria *stuporii*. Ea nu îngrozeşte, cît contrariază. În definitiv, asupra ei nu încetează nici un moment să planeze umbra potolitoare a umorului. Şi *La hanul lui Mînjoală* şi *Calul dracului* şi *La conac* au laolaltă farmecul înţelept al snoavei, care este şi nu este aievea, în care misterul este mai mult picant decît misterios.

Cînd îşi pierde umorul, cînd se vrea prea grav, Caragiale ratează. El nu are forţa de sugestie a lui Poe, ceea ce îl expune ispitei de a îngroşa naturalist lucrurile în pagini de un patetism discutabil, în care oroarea se localizează mai degrabă fiziologic decît psihologic (Vezi *O făclie de Paşti*).

Diferenţele care apar între Caragiale şi Poe în privinţa abordării fantasticului se vor accentua şi mai bine dacă vom considera, pentru cîteva clipe, caracterul diferit al surselor din care, în mod conştient sau nu, cei doi autori se alimentează. Căci, în fond, diferenţele dintre ei sînt totuna cu diferenţele dintre spiritul basmului românesc şi spiritul legendei medievale nordice. Într-adevăr, tot ce e literatură fantastică în ambianţa anglo-americană, de la Walter Scott şi Conan Doyle la R. L. Stevenson şi Wilkie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Collins, trecînd prin Hugh Walpole, Anne Radcliff sau Charles Dickens se întemeiază pe tradiția venerabilă a straniilor povești cu fantome, castele bîntuite și asasinate fioroase de care e plină imagistica Evului mediu septentrional. Fantasticul are în această tradiție o monumentalitate fără echivalent în mediul nostru de cultură. Partea de grozăvie din el se explică însă, deobicei, nu atît prin intervenția, de-a lungul povestirii, a unor forțe supranaturale sau a unor ființe cu adevărat fantastice, cît prin întreprinderile nefaste ale unor oameni demonizați, pentru care groaza e fie o maladivă înclinație, fie o eficientă strategie, menită să-i facă stăpîni pe cîte un suflet sau pe cîte o avere.

Cu totul altfel stau lucrurile cu basmele românești. Aci, elementul fantastic, strecurat nu o dată în circumstanțele cele mai derizorii, nu are nimic tenebros. Forțele misterioase ale lumii sînt tratate cu familiaritate și, dacă apar „în carne și oase", cum se-ntîmplă frecvent, ele intră fără prea multă ceremonie în dialog cu cîte un Păcală, cu cite un Prepeleac sau cu vreun șugubăț, gata să le tragă pe sfoară. Iar cînd conflictul între Bine și Rău ia forme dramatice, ca în nenumăratele dueluri între Făt-Frumos și Zmeul Zmeilor, el se petrece în plină lumină, fiind întotdeauna sîngeros dar niciodată sinistru, ca în bătrînele legende ale Nordului.

Afiliați prin urmare unor universuri atît de diferite, Caragiale și Poe rămîn, în chip firesc, greu asimilabili aceluiași stil, chiar dacă, fulgurant, ei se întîlnesc pe aceeași tematică. Nu e mai puțin adevărat că opoziția lor nu e una de *excludere reciprocă*, ci una de *complementaritate*, ceea ce explică, întrucîtva, interesul manifestat de anglo-americani față de proza fantastică a lui Caragiale, ca și interesul lui Caragiale față de Edgar Allan Poe.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

GEORGE COȘBUC AS A READER OF JONATHAN SWIFT*

ANDREI BREZIANU

The world of books always holds surprises. A more special case in this connection appears to be that of George Coșbuc, an outstanding poet who, unlike other Romanian readers of Swift, has left material evidence of his having perused *Gulliver's Travels* with care and diligence. Not that we have an extant note-book, review or essay by Coșbuc on *Gulliver's Travels*. These may exist in manuscript form, as yet unconcealed and expecting to be some time discovered. What is left, however, is George Coșbuc's own copy of a German version of *Gulliver's Travels*, a book which does hold surprises. This is now preserved in the Library of the Romanian Academy (file index I 194627 — "Donația Elena G. Coșbuc" — 1944) and one discovers in it a variety of pencil inscriptions and attention marks in Coșbuc's own hand, testifying to the seriousness of reception in the case of a well-known Romanian writer who — unable to resort to a good and reliable Romanian translation — had to gain access to Swift's masterpiece via a trustworthy foreign version: "*Gulliver's Reisen von Jonathan Swift*. Aus dem Englischen ubersetzt von Dr. Fr. Kottenkamp, Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam jun." (352 pp.) [1]

The presence of this book among George Coșbuc's belongings was first pointed out in 1960 by Alexandru Duțu, in a more general survey of the writer's library [2]. Taking now a careful look at the copy, one is amazed to discover how thoughtful and studious a reader of Swift George Coșbuc was. Most notations are underlinings (simple or double) of significant passages, titles, place names or proper nouns, etc. On page nine, for example, "des Diminutiv-Menschen" is underlined. However, it would

---

* This paper is an abridged form of a chapter pertaining to the authors's doctoral dissertation entitled *Swift and His Romanian-Speaking Audiences Before 1944*.

[1] Franz Kottenkamp's translation is worth mentioning in a more special way also because — having been done (directly from the English) at roughly the same time with I. D. Negulici's *Calletoriile lui Gulliver* (presumably toward the middle of the nineteenth century) — its recognition and fame, unlike those of Negulici's version, proved enduring: let it be mentioned in passing that in recent years (1964), the well-known series "Bibliothek der Weltliteratur" (Rutten & Loening Publishing House, East Berlin) re-published it (with a brief commending foreword by Herman Hesse): Jonathan Swift, *Reisen in verschidene ferngelegene Lândef der Erde von Lemuel Gulliver erst Wundarzt, später Kăpitan mehrerer Schiffe. Herausgegeben von Richard Sympson. Aus dem Englischen ubersetzt von Franz Kottenkamp*

[2] Alexandru Duțu, "Biblioteca lui George Coșbuc", in *Studii și cercetări de bibliologie*, III, Editura Academiei, 1960, pp. 182 sqq.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 581—587, București, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

be fastidious and perhaps less helpful to remind one of all words or paragraphs underlined in Coşbuc's pencil in their German form. A selective review of such notations will suffice for the purpose of this discussion.

In Book I for instance, more especially in Chapter VI, massive underlinings occur in Coşbuc's hand, both vertically and horizontally. There are frequent notations of approval and special liking following what could be termed presumably as a more or less methodical scale of marks : "B" (for "bun"), "N B" ("nota bene"), "fr" (presumably "frumos"), etc. G. Coşbuc appears to have been methodical in following even to the minutest details Gulliver's experiences and various trials. On the margins of pages 25—26, for instance, Coşbuc excerpted in Romanian the significant objects taken away from Gulliver upon his arrival in Lilliput (Chapter II) : "batista", "Tabac", "ceasul", "pistol", etc. all of them underlined. Lines are drawn similarly under other excerpted words which all read like some litotic comment in the margin : "Partide istorice" (facing paragraph five, Chapter III), "resboi" (page 42), "Martiri", "creştini", "ideale" (page 43), facing the paragraph in which the English original reads as follows : "It is computed that 11,000 persons have at several times suffered from death rather than submit to break their eggs at the smaller end".

A fair insight into the stylistic tinges of the satire appears in such notations as the one on page 21, where Coşbuc's own comment to (I shall be giving the English equivalent only) : "Persons who are candidates for great employments" (underlined on the vertical) is : "ironic".

Whole paragraphs are sometimes marked in pencil by means of similarly drawn vertical lines, Chapter VII for example with the Brobdingnag trip, page 153 in its entirety, etc. A thick vertical line isolates the end of the paragraph in which one is told that "The king was struck with horror at the description I had given of those terrible engines", etc.

The reader's part in the act of interpretation, with direct reactions of his own, appears in the following (partially readable) comment to the original : "He had two flappers attending him for state, but never made use of them, except at court and in visits of ceremony, and would always command them to withdraw when we were alone together" [3] : *"ce te-ai face totuşi dacă Laputanii ar fi distraşi numai din prefăcătorie"*.

A densely underlined section of the book is Chapter V of the Laputa voyage, more especially pages 210 and 211. It is interesting to note that on page 219, between the lines, above "Tribnia" and "Langden", Coşbuc scrawled in pencil "Britain" and "England".

Another relevant instance of heavy underscoring in Coşbuc's own hand is that occasioned by a further paragraph. This is inscribed with a big "*Bun*" in the margin. As a matter of fact, the eighth chapter of the Laputa episode ("A Further Account of Glubbdubdrib — Ancient and Modern History Corrected") — is among the most densely underlined in pencil, by means of both horizontal and vertical lines (pages 217—218).

[3] Quotations from *Gulliver's Travels* are from the complete edition: *Travels into Several Remote Nations of the World*, in four parts, viz. I A Voyage to Lilliput; II A Voyage to Brobdingnag; III A Voyage to Laputa, Balnibarbi, Luggnag, Glubbdubdrib and Japan; IV A Voyage to the Country of the Houyhnhnms, by Lemuel Gulliver, first a Surgeon and then a Captain of several Ships. Higher School Publishing House, Moscow, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Further on, thirteen more lines appear heavily underlined on page 220. Beginning with the first paragraph, marked in the writer's pencil both in the margin and between the first ten lines, and throughout, one becomes aware of a quite special quality of response and interest from the part of this exceptional reader. This should be considered normal, after all, taking into account Coșbuc's intellectual pursuits as a translator of Dante's *Inferno*, *Purgatory* and *Paradise*.

Further on (page 229), Swift's assertion: "Whence it came what Polydore Virgil says of a certain great house, *Nec vir fortis nec foemina casta*" has the Latin satirical quote underlined in red. Importantly, a paragraph of sharp social insight is doubly underscored in Coșbuc's black pencil, both in horizontal and (marginally) vertical lines.

Other interesting instances of the reader's concern appear in Coșbuc's annotations to the last and concluding part of *Gulliver's Travels*, "A Voyage to the Country of the Houyhnhnms", where his attention seems to have focussed more especially on Swift's satire against the military and the men of law ("soldați/advocați" —in one of the reader's scholia, appended to the invented proper noun of the Houyhnhnms).

However, what seems more engaging from the viewpoint of a Romanian reader with the benefit of hindsight is, of course, the way in which Coșbuc appears to have been moved by such passages as one (underlined in red and black) in which the question of national oppression, unjust wars, conquests and other means of expansion is being raised by the Irish satirist (p. 286).

The connotation of such a fragment applicable to Romania's own plight amidst her social and national oppressors are obvious, and it is relevant to note George Coșbuc's keen approach to Swift's text, in this and other like passages. Such as, for example, one of the high points of the book exposing the discrepancy between rich and poor nations (which one cannot help feeling very much in keeping with one of the topical problems discussed even nowadays in the international forum): "Poor nations are hungry and rich nations are proud; and pride and hunger will ever be at variance. For these reasons the trade of a soldier is held the most honourable of all others: because a soldier is a Yahoo hired to kill in cold blood as many of his own species, who have never offended him, as possibly as he can". This, on page 287 of the German version one finds firmly underlined, in red and black, in the reader's pencil. The same as further on, the following comment on wars and colonialism. Fittingly, this classical description of colonialist and imperialist warfare appears to have been a special center of interest for Coșbuc, compelling his attention more particularly, all the more so as he was approaching the very climax of Swift's satirical onleash in *Gulliver's Travels*.

Several lines downwards one is not surprised to discover Coșbuc's attention engrossed by the well-known passage (which he underscored in red): "But when a creature pretending to reason, could be capable of such enormities, he dreads lest the corruption of that faculty might be worse than brutality itself. He seemed therefore confident that, instead of reason, we were only possessed of some quality fitted to increase our natural vices" (page 289).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Similarly — this time not only by means of marginal lines and underscorings between the lines of the text, but also by a red sidelong stripe running from left to right throughout the page — the following passages appear to have called keen attention.

The three following pages are indeed once again especially dense in the reader's underscorings, in both red and black. The last part was marked by George Coşbuc with his usual abridged siglum for "bun" — *B.* And this kind of marking goes on throughout the following paragraphs dealing with the moral portrait of the lawyers, with special emphasis on the last eight lines of the section, heavily underscored in black and red.

George Coşbuc's points of special focus as a reader of Swift could be illustrated with two or three more examples drawn from chapter VI and respectively chapter XII of *Gulliver's Travels*' last book. One of them (page 289) is a passage concerned with ways of reaching to the top in social hierarchy, strongly critical of practices common with the upper class.

And finally, in the concluding chapter dealing with *The Author's Veracity*, among many others, such a relevant passage: "for they [the Houyhnhnms] would well deserve the character given to *Augustus; Recalcitrat undique tutus.* But instead of proposals for conquering that magnanimous nation, I rather wish they were in a capacity of disposition to send a sufficient number of their inhabitants for civilizing Europe, by teaching us the first principles of honour, justice, truth, temperance, public spirit, fortitude, chastity, friendship, benevolence, and fidelity". Coşbuc's sole comment, facing the left side of this text, is the dative (or the vocative?): "*Europenilor!*" with a double black underscoring.

And, further on, with several vertical marks of special attention, another one, about the essential mechanisms of colonization.

One would be curious to learn more about the possible impact of this reading of Swift upon George Coşbuc's own writings which I undertook to peruse and check up accordingly, in order to detect possible echoes or reflexes likely to testify to the poet's further meditation on the book of *Gulliver's Travels.* The author of the social pamphlet in verse *Noi vrem pămînt* is indeed recorded not only as a writer of idylls and patriarchal ballads, but also of a variety of prose compositions and militant articles which display the frame of mind of a zealous penman, very active in the field of social criticism. As Alexandru Duţu has it, "Succesul articolelor lui Coşbuc se datorează — pe lîngă seriozitatea cu care sînt tratate problemele — şi spiritului său viu, combativ, în care sînt scrise. Clarificarea poetului drept un spirit grăniceresc, luptător, provocant, sfidător, este justificată, pe deplin, de proza sa critică" [4].

Regrettably, however, no special mention of or allusion to Swift's *Gulliver* occurs in the available printed matter left by Coşbuc the pressman. This is unfortunate because Coşbuc the poet and the prose writer was not without some connections with English literature, as one may infer from a few other instances. In addition to *Elfrida cea frumoasă* (Aelf-

[4] George Coşbuc, *Despre literatură şi limbă* (in "Mica bibliotecă critică") ESPLA, 1960, Introduction, page 7.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

thryth the Beautiful) taking up via a German channel, William of Malmesbury's fabulous account of the story of King Eadgar's wife (circa 945—1000) in *Gesta Regum Anglorum* [5], Coșbuc was also the author of a fluent Romanian version of Lord Byron's *Mazeppa* starting, once again, from a German intermediate version (by W. Schäffer and A. Strodtman), published in 1888[6]. Resorting furthermore to the German channel (E. Sallwurk), George Coșbuc made a very useful translation fron John Locke's *Thoughts on Education: Cîteva idei asupra educațiunii.* Partea I: *Educațiunea sufletului.* Partea II: *Educațiunea morală și cea științifică*, București, Casa Școalelor, vol. I, 1907; vol. II, 1910 ("Biblioteca pedagogică" — no. 8) twice republished (1913—1920; 1925) [7]. One can further presume, as suggested by G. Scridon, that under the pseudonym Teodora Conta, Coșbuc was also the author of a Romanian translation of Lord Tennyson's *Lady Godiva* (published in *Vatra*, I (1894) no. 10, pag. 310) [8].

No matter what Coșbuc's other interests in world literature were (a versatile translator of Homer, Virgil, Calidasa, Dante, Camões, Schiller, Chamisso, Turghenev, among other masters) — his reading of Swift, as one can infer from the extant German copy of *Gulliver's Travels* we have been commenting upon, stands proof of the poet's thorough and keen perusal of the book.

One question remains: does such a particular approach add up to our understanding of the problem of reception? Two separate issues seem to be involved in the matter. On the one hand, leaving aside the topic of translations as such, the readers' reactions to a given work — be they private, public or otherwise — are obviously part and parcel of the reception process. In this connection, the testimony of an outstanding literary personality — in default of other critical reactions and comments — is all the more relevant, as a kind of singular, if litotic, substitute for other authorized discriminations and assessments. On the other hand, setting the whole question in its proper and specific perspective, the extent of a certain gap in the quality of translations is made patent by the very fact of a distinguished Romanian reader having had to resort at that time to a foreign-made version in order to gain full access to an important author, as yet inadequately rendered into Romanian. Thus the true interest of this point is much wider: Coșbuc's case indirectly testifies indeed to the inaccuracy of Romanian reception through trans-

[5] *Ibid.*, page 5, William of Malmesbury (died circa 1143) was born some time between 1090 and 1096. A historian and a librarian, his works include: *Gesta Regum Anglorum* (covering the period A. D. 449 — 1127); its sequel *Historia Novella*, dealing with English history to 1142; *Gesta Pontificum Anglorum* and *De Antiquitate Glastoniensis Ecclesiae.*

[6] The translation was finished in Sibiu, in 1887 and first published in *Tribuna*, V (1888) nos. 128—135 (pp. 509; 513; 517; 521; 525; 533, 537); then, as a separate brochure: Lord Byron, *Mazepa* (sic), poemă în versuri, tradusă de George Coșbuc, cu o prefață de traducător. Craiova, Editura Benvenisti, 1896, 48 pp.

[7] In this connection also Ion Pătrașcu, "Spre o identificare de intermediar", în *Revista Fundațiilor Regale*, XI, nr. 1, 1944, pp. 218—219.

[8] Cf. Gavril Scridon, *George Coșbuc: Bibliografie*, Editura Academiei, 1965 (288 pp.).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lations of Jonathan Swift's master works, before 1944. This relates to the already debated notion of Romanian reception outside Romanian versions — a paradoxical case induced by the shortcoming that no real Swift translation was available in Romania for more than one century after 1848.

In this respect, however, the case of German (or any other foreign language versions) should be clearly distinguished from that of the French ones, both in terms of circulation and of their appeal to the reader. The question is one of statistics and one of sociology also. Undertaking for instance the task of verifying the presence of early Swift copies in such outstanding Transylvanian libraries as the Bruckenthal in Sibiu, the Teleki in Tîrgu-Mureş, and the Alba Iulia Batthyaneum, one is indeed surprised to discover that the balance of foreign copies of Swift's works was much lower here than in such centers as Bucharest, south of the mountains. The catalogue of the Teleki Foundation, to take one example, carries only a French version of *A Discourse on the Contests and Dissensions between the Nobles and the Commons in Athens and Rome*, a random presence to be sure in the fifth section of the Library, concerned with "Antiquitates Romanae": SWIFT — *Traité des dissensions entre Nobles et le Peuple dans les Républiques d'Athènes et de Rome.* In 8° A Amsterdam, 1733 [9]. Let it be said in passing that the inclusion of this pamphlet under a general heading having to do with Roman antiquities (in much the way that *Gulliver's Travels* appears included in the category of "Travel Books" in "Catalogu de cărţile ...", etc. made in 1836 by Petrache Poenaru) — is telling enough as a proof of shallow reading of the writer's satire. On the other hand, such a noteworthy eighteenth century library like that of the Batthyany Foundation proved to carry no Swift entry at all in its files (as shown in *Catalogus concinnus librorum ... Bibliothecae Bathyanyanae*, exaratus per Robertum Szentistványi, Szeged, 1958). The only so-far ascertainable presence of an early Swift translation into German to be found in a Transylvanian public library being apparently that of an abridged adaptation of the *Tale of a Tub* (Altona, 1737) preserved in the Library of the Bruckenthal Museum (Dulap V, raft II, no. 63 C).

It would be difficult to make an assessment of the exact impact of these and other such versions upon the mind of any German- (or Hungarian-) speaking Transylvanian reader. Taking into consideration the scantiness of Swift readership among the Hungarian-speaking intelligentsia — substantiated by the fact that no translation proper in that language was published before 1914 — one could presume that the impact was low. As to the German-speaking minority, it appears that few people in its upper layers may have been interested either in having copies of

[9] *Bibliotheca Samuelis Com. Teleki.* Pars Tertia. Scriptores rerum Hungaricarum et Transylvanicarum complexa.... Viennae, MDCCCXI, Typis Antonii Fichler; in *Supplementa Catalogi* duarum priorum partium, anno 1796 et 1800 typis editarum, p. 601.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Gulliver's Travels (or, on that token, of any work by Swift) circulated in towns and cities, among the educated. This of course does not imply that private exceptions are unlikely. However, the whole point lacks relevance in so far as our problem is concerned, because of the discrepant characters of the cultural channels in questions. As against the French mediation impact whose strength appears to have been guaranteed by a connatural spirit, embodied in the language above all, the German and Hungarian ones — provided they might have exerted some influence — (Coșbuc's case, of course, is a glaring exception) were by no means endowed with the power of asserting themselves as vicarious substitutes for the then unexistent or inaccurate Romanian versions.

The reason for this has to do with a specific kind of cultural idiosyncrasy, owing to which the natural Latin-oriented bent of the Romanian reader in general (see Antioh Cantemir's case in London) proved readier to assimilate indeed any assets of the French (or Italian) culture, as some kind of succedaneum for all that had been lacking for centuries in the development of its own spirit. The very fact that most translations done during the age of the national renaissance, in the nineteenth century — as already documented — started as a rule from French models, is good enough proof to all this. That more French translations of Swift's *Gulliver* were in circulation in Moldavia and Wallachia than in Transylvania is thus critically interesting, proving indeed that whenever free, the spirit of the Romanian reader would turn normally to gatherings of the French language and literature as to connatural, reliable tutors. In this connection, the very context of the Negulici 1848 version is illuminating: one notes, lastly, that the moment of the first Romanian breakthrough was closely related to the revival of French interest in Swift which Sir Walter Scott's *Works of Swift* edition of 1814 had aroused on the Continent in the wake of the translation published in Paris in 1827: *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Jonathan Swift*, "la traduction française de la première étude biographique anglaise sur Swift au XIX-ème et au XX-ème siècle, celle de Sir Walter Scott ... ouvrage impartial, détaillé et mieux documenté que tous ceux qui l'ont précedés", as Sybil Goulding has it in her carefully documented study of Swift's reception in France, in which stress is laid on "l'accueil très favorable accordé à cette étude, dont il y a trois traductions nouvelles et dont l'original anglais a cinq editions à Paris entre 1825 et 1832" [10]. On the other hand, French copies of Walter Scott's *Biographies* are known to have circulated in the Romanian Principalities soon after their appearance in Paris (for example the four volumes of *Biographie littéraire des romanciers célèbres*, 1826, now in the stacks of the State Central Library in Bucharest, file index I 9815). All this points indeed to the importance of the part played by translations and other determinations from the outside, both regarding the climate of culture and the decisions to further have Romanian versions made in this country. In this respect, as far as our problem is concerned, it is obvious that the French channel, not the German one, was of the utmost importance. Conversely, the Hungarian channel was out of the question for reasons clearly shown already.

[10] Sybil Goulding, *Swift en France*, op. cit., pp. 164—165.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PROZA SCURTĂ RUSĂ ÎN PERIODICELE ROMÂNEȘTI DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI XIX ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

ANA-MARIA BREZULEANU

La cumpăna dintre cele două secole îndemnul lui G. Ibrăileanu — „cît mai multă cultură străină, dar în același timp cît mai multă asimilare a ei" [1] — exprimă, într-o formă concisă, încercarea literaților români de a crea o cultură de valoare și cu un accentuat specific național. Pentru că, scria Ibrăileanu, „cultura unei țări nu se poate dezvolta fără sprijinul puternic al întregii culturi umane". Impasul literar de la sfîrșitul secolului trecut, devenit pregnant o dată cu tăcerea marilor noștri clasici, se corobora cu o adîncă criză socială și politică; tot această perioadă marchează și formarea primelor cercuri socialiste și muncitorești, care pe lîngă preocupările politice își pun serios problema culturalizării maselor. Formarea unei culturi profund naționale, de orientare democratică, adînc implîntată în social și adresată celor mulți, se transforma astfel într-un imperativ general, care solicita și în domeniul literaturii formule înnoitoare și fertile. Ideile utopice, ca cea a „armonizării" claselor prin cultură, ca și cele exclusiviste, de refuz a pătrunderii culturii străine în cîmp românesc, începuseră deja să-și dovedească inconsistența și inactualitatea.

Tribuna de lansare a ideilor noi o reprezintă publicațiile vremii, seismograf sensibil al pulsului vieții culturale într-un moment dat. Tot ele polarizează în jurul propunerii teoretice seria de exemple ilustrative. Căci, dacă volumele publicate semnifică de regulă etapa sedimentării unei idei sau a unei direcții literare, ziarele și revistele oferă în general reacțiile spontane, elocvente pentru perioada studiată. Chiar dacă revistele sînt tributare într-o mare măsură gustului comercial de epocă [2], ele, prin patetismul cu care sînt exprimate dezideratele și prin pătrunderea mai lesnicioasă în cercuri foarte largi, au posibilitatea să dirijeze și să modeleze climatul cultural.

Considerate din acest unghi, traducerile publicate în paginile ziarelor și revistelor, alături de textele autohtone, alcătuiesc o parte reprezentativă a procesului literar de la răscrucea celor două secole.

Pornind de la ideea că traducerile sînt importante pentru „fixarea limbii literare românești" și pentru „dezvoltarea literaturii noastre naționale", C. Dobrogeanu-Gherea propunea încă din 1895 tălmăcirea lucrărilor „celor mai de talent din toate literaturile" [3]. Dar nu traducerea celor

[1] Articolul *După 27 de ani*, în vol. *Studii literare*, 1931, București, p. 75.

[2] Numeroase ziare și reviste, finanțate prin contribuția cititorilor, erau obligate să le respecte cît de cît preferințele, de regulă, apetitul pentru senzațional.

[3] *Ce trebuie să traducem*, în „Lumea nouă", 1895, nr. 75, p. 1.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 589—596, București, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„clasice din trecut", întrucît „pentru a le pricepe şi a le preţui trebuie o cultură deja formată şi un gust artistic ales, iar noi vorbim tocmai de *formarea* acestei culturi şi a acestui gust". Precizînd cu severitate nivelul precar al gustului public, criticul român propunea îndreptarea atenţiei spre literatura contemporană, al cărei „gen literar eminamente modern e nuvela şi mai ales romanul". În ordinea exprimată, literaturile recomandate sînt cele franceză, rusă, norvegiană şi engleză, prin reprezentanţii lor: Balzac, Stendhal, Flaubert, Daudet, Maupassant, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Björnson, Ibsen, George Elliot, Currer Bell.

Ideea de „asimilare" a tezaurului universal în cimentarea unei literaturi naţionale este servită magistral de literatura rusă a secolului XIX, recunoscută pe plan european ca o literatură angajată, profund ancorată în social. Considerată din unghiul traducerilor şi al ecourilor literare, ea începe încă din ultimele două decenii ale secolului trecut să acapareze cu succes din spaţiul ocupat de literatura franceză, care nu mai corespundea — *ca mesaj* — exigenţelor morale ale literaturii române. Prin afluenţa de romane şi povestiri senzaţionale, pline de amoruri, mistere şi aventuri, proza [4] franceză crease nu numai o stare de saturaţie, dar şi o reacţie de refuz din partea oamenilor de cultură. Vorbind despre Dostoievski, un oarecare Titi sugera că «ar trebui de întreprins traducerea tuturor operelor romanţierilor ruşi, opere geniale, sănătoase, cu cari s-ar putea hrăni publicul românesc, al cărui gust e viţiat prin traducerea elucubraţiunilor bolnăvicioase ale lui Ponson du Terrail, Xavier de Montépin, Richbourg şi ceilalţi, întreprinse din spirit negustoresc de „Universul" şi „tutti-quanti» [5].

Apelul lui N. Iorga către scriitori de a-şi îndrepta atenţia către tradiţiile strămoşeşti ale poporului nostru, îndemnul de a crea „o cultură care să fie a noastră" nu minimalizează rolul traducerilor. Dar el cere nu „o spoială străină franţuzească", ci traduceri din „literatura engleză, cea italiană, cea spaniolă", din „literaturile nordice şi cele slave", căci „ce mult ar înainta originalitatea şi conştiinţa noastră văzînd cum alte neamuri şi-au deslușit originalitatea şi conştiinţa lor prin literatură. Ce larg am vedea în lume şi ce bine ne-am recunoaşte chemarea într-însa urmînd în această privinţă firul civilizaţiei *mai multor* popoare *în toate timpurile!*" [6] Chemarea la „cunoaşterea poporului" se îmbină şi la Ştefan Petică cu receptarea experienţei universale; exemplele sale pornesc de la Ibsen, D'Annunzio, Walt Whitman şi se încheie cu cel al lui Maxim Gorki, a cărui artă e „adevărată şi puternică şi frumoasă", pentru că „şi-a înţeles poporul şi a găsit forma nemerită şi modernă pentru a exprima ce a priceput» [7].

Dominînd prin calitate şi mesaj cîmpul literar românesc al începutului de secol, „Viaţa românească" impune drept criteriu etic-social compasiunea pentru „umiliţii şi ofensaţii" vieţii, formulă de nuanţă dostoievskiană. Atenţia pentru această categorie, pentru „omul mărunt" devenise preocupare centrală în literatura rusă încă de la jumătatea secolului trecut,

[4] Nu intră în discuţia noastră poezia tradusă, care se plasează în alte coordonate.
[5] În „Evenimentul", 1895, nr. 653, p. 2.
[6] *O lămurire*, în „Floarea darurilor", 1907, nr. 1 p. 4.
[7] *Momentul naţional în artă*, în „România jună", 1900, nr. 146, p.. 1

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

teoretizată patetic de N. Bielinski, ilustrată artistic de N. Gogol, Saltîkov-Scedrin, Cernîșevski, Vs. Garșin, N. Leskov etc. „Narodnicismul" accentuase pînă la exclusivism analiza condițiilor de viață ale țăranului, iar atunci tezele lui au eșuat prin demonstrațiile critice ale lui Plehanov și Lenin. Lev Tolstoi — personalitate recunoscută încă de la jumătatea secolului trecut pe plan mondial — a prelungit și după 1900 atenția pentru mediul rural nu numai prin beletristica sa, dar și prin întreaga activitate politică, filozofică și didactică. La întretăierea celor două secole și la începutul secolului XX se simte din ce în ce mai puternic influența ideilor socialiste care, fără a nega importanța țăranului ca personaj literar, orientează literatura și spre celelalte clase oprimate, imprimîndu-i astfel un caracter militant, încercînd s-o transforme într-un instrument de luptă politică. Tendințele „moderniste", care s-au cimentat încă din ultimul deceniu al secolului trecut în adevărate școli literare cu societăți organizate și publicații de înaltă ținută artistică aderente, au polarizat sub semnul simbolismului personalități marcante : Vl. Soloviov, Al. Blok, Andrei Belîi, Valeri Briusov, D. Merejkovski, F. Sologub, K. Balmont, A. Remizov etc. Preocupați să desăvîrșească în forme noi expresia artistică, „moderniștii" s-au sustras întrucîtva momentului politic — în plină criză — , alunecînd adesea în zonele obscure ale unei filozofii idealiste, de sorginte germană, și ale misticismului religios. De aceea înfruntarea dintre „moderniști" și „realiști" a căpătat în Rusia accente deosebit de dramatice, înregistrîndu-se exagerări și de o parte și de alta.

Privind statistic numărul traducerilor din literatura rusă, care pătrund vizibil la noi din anii 80 ai secolului trecut, se observă fără dificultate preluarea cu prioritate a scrierilor tradiționaliste, prezența celor moderniste fiind atît de săracă, încît pare a fi un simplu accident. Dacă numele lui Dmitri Merejkovski mai apare semnalat și comentat din cînd în cînd [8], Blok, Belîi, Briusov, Sologub, Remizov, Balmont reprezintă nume total necunoscute cititorului român. Fenomenul este însă explicabil. Revistele românești de orientare democratică sînt aproape fățiș ostile literaturii moderniste. În articolul menționat, C. Dobrogeanu-Gherea privea tendințele moderniste cu îngrijorare și cerea o selecție strictă a scriitorilor străini, căci — spunea el — „ar fi o nenorocire literară dacă s-ar traduce toți decandenții și simboliștii moderni, cari în lipsă de talent fac un zgomot atît de infernal". Fără a-i viza direct, N. Iorga sugera aluziv ocolirea lor, arătînd că „e ceasul literaturii militante, și nu al literaturii pierdute în visuri mistice sau în capricii imorale, nici al suspinărilor melancolice și nici al mercantilismului american" [9]. Dacă revistele de profil tradiționalist aflau în literatura rusă un sprijin autentic în ilustrarea concepțiilor teoretice, revistele moderniste, începînd cu „Literatorul" lui Al. Macedonski fac de regulă trimiteri spre modernismul francez, literatură recunoscută nu numai pentru experimentele sale avangardiste, dar și mai

[8] Semnalăm cîteva din ecourile critice și din traduceri: L. Valan — Wega, *Literatura rusească în prezent (Gorki, Merejkovski)* în „Revista modernă", 1901, nr. 20, p. 3—5; *Dimitrie Merejkovski*, în „Ordinea", 1909, nr. 569, p. 1; Dimitry Merejkovski, *Petru cel Mare*, în „Patria", 1907, nr. 122—203; Dimitri de Merejkovski, *Monna Lisa del Gioconda*, în „Viitorul", 1911, nr. 1300—1326 în traducerea lui Ticu St. Dumitrescu.

[9] *Educația națională și literatura militantă*, în „Floarea darurilor", 1907, nr. 31, p. 482.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

accesibilă prin cunoașterea limbii. Există, de asemenea, destul de multe referințe la futurismul italian [10] și la scrierile lui D'Annunzio, tot ca rezultat al orientării moderniștilor români către literatura occidentală. La aceasta se adaugă și faptul că literatura rusă a pătruns în perioada respectivă în țările apusene mai mult prin reprezentanții ei tradiționaliști, deși poezia și, mai ales, proza simbolistă cunoștea manifestări deosebit de interesante.

Preponderența traducerilor din literatura realistă rusă în periodicele de orientare democratică și socialistă depășește vizibil caracterul cantitativ. Dincolo de număr asistăm la un fenomen de încorporare a unor scriitori ruși în literatura noastră. Este cazul lui Lev Tolstoi, Ivan Turgheniev, N. Gogol, Anton Cehov, Maxim Gorki. Cunoașterea și difuzarea literaturii ruse — nu ca influență străină, ci ca exemplu de cultură socială, exemplu binevenit și necesar în formarea unei culturi naționale — sînt motivate de N. Iorga prin aceea că „ea aducea cu dînsa într-o *mentalitate subt multe raporturi asemănătoare cu a noastră* (s.n. — A.M.B.) un simț misterios al puterii mediului natural, înțeles în toată complexitatea și gingășia lui, și cutezătoarea înfruntare a problemelor morale cele mai grele" [11]. Funcția de catalizator a literaturii ruse în viața noastră culturală o sesizează — poetic — și M. Sadoveanu: „În dulceaga viață fără perspective și fără probleme morale a societății românești de atunci, ele au fost ca o otravă lentă binefăcătoare și întăritoare. Aveam nevoie de așa ceva, căci lumea învechită în rele mergea inexorabil către marile prefaceri ale veacului" [12].

Infiltrarea adîncă a literaturii ruse în cîmpul nostru cultural se produce, în principal, pe două căi. Pe de o parte, prin activitatea intensă a cîtorva scriitori, literați și publiciști, care, cunoscînd limba rusă, aveau acces direct la viața literară rusească (C. Dobrogeanu-Gherea, C. Stere, G. Carp, N. Dunăreanu, Șt. Bässărăbeanu, I. Duscian, C. Săteanu, Zamfir C. Arbore etc.). Informațiile lor sînt de actualitate și selectate cu grijă; scriitorii sînt adeseori comentați în contextul epocii, realizîndu-se astfel adevărate fresce literare; traducerile au privilegiul versiunii corecte și al realizării artistice. În această conjunctură C. Dobrogeanu-Gherea și C. Stere au jucat un rol deosebit. Ca refugiați din Rusia ei veneau nu numai cu cunoașterea, dar și cu experiența tristă a realităților rusești; ca doctrinari și promotori de mișcare literară, ei au avut un cuvînt greu de spus în perioada respectivă. Cuvîntul lor a fost inspirat și convingător.

A doua cale de pătrundere, nu de mai mică importanță, este cea prin intermediul culturii apusene, a celei franceze în special. Este cunoscut faptul că încă de la jumătatea secolului trecut Occidentul (Franța, Germania, Anglia) descoperea „farmecul" literaturii ruse, deși el vedea în ea mai cu seamă exoticul, straniul, neprevăzutul, inefabilul, în fine, descoperea entuziasmat acel „enigmatic suflet slav". Un loc privilegiat îl ocupă Dostoievski cu personajele sale misterioase și suflete insondabile, Tolstoi cu romanele sale pitorești și, mai tîrziu, cu însăși viața lui plină de atitu-

[10] Vezi Michaela Șchiopu, *Ecouri și opinii despre futurism în periodicele românești ale vremii*, în „Revista de istorie și teorie literară", 1977, nr. 4, p. 596—603.

[11] În *Istoria literaturii române contemporane*, partea întâi: *Crearea formei* (1867—1890), București, 1934, p. 390.

[12] În vol. *Evocări*, București, 1954, p. 183—184.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dini imprevizibile și spectaculoase, Turgheniev cu paginile sale de un rafinament și o delicatețe neegalată, Gogol cu povestirile sale, în care adevărul vieții se împletea cu un fantastic de o factură neobișnuită. Literatura rusă era comentată de nume cunoscute și prețuite de lectorul român: Prosper Mérimée, Sainte-Beuve, Xavier Marmier, Romain Rolland etc. Cantitativ mai numeroase în comparație cu cele elaborate după original, traducerile prin intermediar occidental sînt tributare carențelor din versiunile interpuse. Traducătorii străini, fără a înțelege întotdeauna subtilitățile de semnificații, cedau adesea presiunii gustului public (care nu agrea în mod deosebit digresiunile și implicațiile filozofice ale scrierilor rusești) și operau trunchieri sau nefericite modificări de text.

Luînd contact cu literatura rusă și direct și indirect, literații români erau interesați în primul rînd de suflul ei democratic și umanitar, de idealul de libertate și dreptate socială, de dragostea pentru om și pentru descătușarea lui spirituală, de legătura ei puternică cu realitatea, toate aceste idei fiind îmbrăcate într-o formă artistică originală. Operele scriitorilor ruși răspundeau și deziderateloor „sămănătoriste", dar și celor difuzate de la tribuna „Vieții românești"; ele răspundeau și apelului revistelor socialiste, care-și aflau exemple redutabile în opera lui Cernișevski, Nekrasov, Gorki. Folosindu-se diplomatic de interesul manifestat pentru literatura rusă, presa conservatoare preia și ea selectiv texte care-i servesc propriile idei; în acest sens sînt binevenite îndemnurile repetate ale lui Tolstoi la smerenie și nonviolență, ca și textele beletristice corespunzătoare.

Pe linia promovată de Dobrogeanu-Gherea se observă o atenție deosebită pentru fenomenul rus contemporan, datorată în principal de o anume asemănare de conjunctură socială și politică. Vorbind într-un amplu volum despre destinul creației lui Lev Tolstoi în România, despre ecourile prompte ale activității sale sociale și literare în țara noastră, Tatiana Nicolescu [13] definește acest mod de receptare „percepere contemporană". Este semnificativ faptul că scriitorii ruși de mare circulație la noi sînt în majoritate contemporani perioadei studiate: Lev Tolstoi, Anton Cehov, Maxim Gorki, Leonid Andreev, Vladimir Korolenko. Excepție face doar opera lui Ivan Turgheniev, dar și în cazul lui se pot enumera destule traduceri elaborate pînă la moartea acestuia din 1883.

Numele cel mai vehiculat în presa noastră este însă indiscutabil cel al lui Lev Tolstoi. Nici un scriitor rus și nici un alt scriitor străin n-a beneficiat în timpul vieții de o circulație atît de intensă ca „titanul de la Iasnaia Poliana". Tolstoi este atît de cunoscut cititorului român, atît de asimilat ideii de „realism", încît atunci cînd moderniștii își argumentează ideea de nou, combătînd tradiționalismul, se referă la scriitorul rus ca exemplu tipic. Deși rezervat în privința inovației, Mihail Dragomirescu intervine în „Convorbiri critice", îndoindu-se de actualitatea scriitorului, în măsura în care arta lui este numai „evocare brută a vieții reale", dar nu și „transfigurare" a ei [14]. Ovid Densușianu este mai categoric. Îl recuzează pe Tolstoi categoriei de „catechisme învechite", care nu mai sînt utile pentru „primenirea în cultură". Pentru că, neînțelegînd „viața ne-

[13] *Tolstoi și literatura română*, București, 1963.
[14] *Tolstoi*, în „Convorbiri critice", 1908, nr. 14–18, p. 547

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dernă, neputîndu-se adapta ei", Tolstoi o blestema, regretînd „căile de altădată", considerate a fi cele sănătoase. Deci — conclude criticul — „tolstoismul, şi ca doctrină filozofică şi ca formulă literară, era tot ce putea fi mai opus aspiraţiilor moderne şi de aceea a rămas fără ecou" [15].

Negarea severă a lui Tolstoi în numele progresului literar nu cîştigă adepţi decît în cercurile moderniste, care îşi făceau drum cu greu în cîmpul literar românesc. Paginile revistelor şi a ziarelor de largă circulaţie abundă în tălmăciri din opera lui. Şi nu numai atît. Din ultimele două decenii ale secolului trecut asistăm la o receptare promptă a lucrărilor nu numai literare, ci, mai ales, a celor cu caracter filozofic, social-politic, didactic, a scrisorilor deschise, publicate pretutindeni. Ziarele se grăbesc a da informaţii detaliate despre viaţa de zi cu zi a scriitorului, despre întîlnirile şi conversaţiile lui cu diferite personalităţi din alte ţări, despre interviurile care i se iau. Se dau ştiri alarmante despre starea sănătăţii lui, cînd aceasta devine îngrijorătoare. În 1980 — cînd Tolstoi împlinea 80 de ani — numărul articolelor şi consemnărilor jubiliare devine impresionant. Moartea lui Tolstoi, în 1910, este resimţită de literaţii noştri aproape ca o pierdere naţională, eveniment de tristă amintire, căruia i se închină alte sute de pagini. Moartea scriitorului nu înseamnă însă şi dispariţia lui din paginile revistelor româneşti, dimpotrivă, el continuă să rămînă o prezenţă activă, permanent exemplu şi termen de referinţă.

Interesul pentru activitatea socială, filozofică şi didactică a lui Tolstoi, care lasă în umbră partea beletristică a scrierilor sale, rezultă din coincidenţa începutului receptării la noi — anii 80 — cu criza spirituală a scriitorului (1879—1881), în urma căreia Tolstoi îşi neagă vehement textele artistice anterioare: povestiri, romanele *Război şi pace* şi *Anna Karenina*. Explicînd acest fenomen, G. Ibrăileanu observa pe bună dreptate în 1910 că „romancierul Tolstoi n-a fost contemporan generaţiei noastre. Cu noi a fost contemporan reformatorul social" [16]. Din „perceperea contemporană" rezultă adesea şi un apetit deosebit al gazetarului român pentru faptul ieşit din comun, uneori pitoresc, alteori dramatic, care caracterizează datele biografice ale lui Tolstoi în această perioadă: contele Tolstoi efectua zilnic munci fizice de ţăran, cînd nu purta discuţii savante cu mari personalităţi de cultură; polemiza oficial cu clerul şi ca urmare a fost anatemizat public de biserică în 1901; avea conflicte cu familia; condamna zgomotos viaţa aristocratică; se implica cu articole manifest şi scrisori deschise în evenimentele interne şi internaţionale. Dar alături de articolele, consemnările şi ştirile care accentuează amănuntul biografic senzaţional sînt publicate articole şi studii docte şi originale despre semnificaţiile creaţiei artistice [17]. Ele sînt semnate de nume ca N. Iorga, C. Stere, G. Ibrăileanu, M. Sadoveanu, Duiliu Zamfirescu, Oct. C. Tăslăuanu, Emil Girleanu, Al. Vlahuţă, H. Sanielevici, O. Carp, C. Săteanu, Victor Eftimiu, Al. Ciura etc. şi sînt publicate în ziare şi reviste de largă circulaţie, cu orientări artistice diferite: „Convorbiri lite-

[15] *Sufletul latin şi literatura nouă*, vol. II, Bucureşti, 1922, p. 13.

[16] *Tolstoi*, în „Viaţa românească", 1910, nr. 11, p. 292.

[17] Vezi: Adrian Ghijlţki, *Lev Tolstoi în critica românească*, în „Romanoslavica", tom VIII, 1963, p. 261—282.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rare", „Luceafărul", „Universul", „Noua revistă română", „Drepturile omului", Pagini literare", „Revista modernă", „Viața românească", „Convorbiri critice", „Floarea darurilor", „Ramuri" etc.

Fără a atinge amploarea receptării lui Tolstoi la noi, critica se arată interesată de viața și creația și a altor scriitori contemporani ale căror preocupări artistice și sociale ar fi putut interesa cititorul român. Activitatea revoluționară a lui Gorki, persecuțiile țariste la care este supus, anii de închisoare, ca și cei de exil, întregesc, alături de creația propriu-zisă, chipul unui tip de scriitor pe care presa socialistă îl consideră un exemplu edificator pentru ancorarea omului de litere în lupta socială. De asemenea, călătoriile lui Vl. Korolenko în țara noastră și interesul acestuia pentru realitățile de la noi sînt un impuls pentru difuzarea povestirilor sale despre valențele spirituale ale omului simplu. Un fenomen interesant îl constituie și receptarea deosebit de promptă a lui Leonid Andreev; primul articol despre personalitatea marcantă a scriitorului rus, urmat de traduceri ilustrative, apare doar la cîteva luni de la debutul acestuia în Rusia din 1901 și este semnat de un bun cunoscător al literaturii ruse: C. Săteanu [18].

Deși surprinzător de puțin comentat în critica vremii, Anton Cehov devine cunoscut și apropiat cititorului român încă din ultimii ani ai secolului trecut, prin povestirile și schițele sale. Ele sînt publicate intensiv, ilustrînd atenția literatului român pentru soarta „omului mărunt". Prin specificul lor și prin limbajul accesibil ele asigură succesul la public și concurează cu prozele lui Guy de Maupassant, la fel de mult difuzat în perioada respectivă. Ironia, dar și compasiunea, invectiva, dar și lacrima pentru cel umil și neajutorat creează o punte de legătură între cei doi scriitori. Meritul de a-l lansa pe Cehov în lumea noastră literară revine revistelor socialiste. Astfel, în 1895—1896 „Lumea nouă" publică sub semnătura S.D.[= Sofia Dobrogeanu] o serie din povestirile lui. Prozele scurte ale lui Cehov apar în periodice din toate provinciile de limbă românească, cu prioritate în cele de orientare tradiționalistă sau cu simpatii democratice; dar cel mai adesea se publică ca foileton literar în ziare de popularitate ca: „Universul", „Adevărul", „Românul", „Cronica" etc. Elaborate de multe ori în pripă și după variante interpuse, traducerile nu redau întotdeauna acel rafinament stilistic, atît de specific scrisului cehovian. Totuși se remarcă traducerile după original semnate de N. Dunăreanu, Gh. Carp, C. Săteanu, Sofia Dobrogeanu, Sextil Pușcariu și, bineînțeles, cele ale lui Liviu Rebreanu, publicate în 1915—1916, în „Universul literar".

Receptarea creației lui Ivan Turgheniev în cultura românească depășește cu mult importanța traducerilor propriu-zise cu rol informativ și adiacent literaturii autohtone. Se poate vorbi, în cazul lui Turgheniev, de un rol modelator în literatura noastră: scrierile lui sînt apreciate și traduse în toate provinciile de limbă românească; numeroase texte apar și în publicații de orientare modernistă, spiritele polemice întîlnindu-se astfel într-o apreciere unanimă a scriitorului rus. Opera lui trece însă și dincolo de nivelul „superficial", cantitativ, al receptării, pătrunzînd în conștiința unor scriitori români ca model și sursă de inspirație. Și în acest

[18] Vezi Ana-Maria Brezuleanu, *Traduceri românești din Leonid Andreev*, în „Revista de istorie și teorie literară", 1975, nr. 3, p. 409—418.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sens i-am putea aminti pe Alexandru Odobescu, D. Morțun, Șt. Bässărăbeanu, Nicolae Petrașcu, M. Sadoveanu, G. Ibrăileanu [19]. Semnificativă este pasiunea autentică a lui Enea Hodoș care „a învățat singur rusește, numai pentru a gusta pe Turgheniev în original" [20]. O adevărată vogă a stîrnit la întretăierea celor două secole ciclul de proze scurte, *Poeme în proză*. Ele au fost lansate concomitent în 1883 — numai la cîteva luni de la apariția în original — de cele două reviste cu orientări atît de deosebite, „Literatorul" și „Contemporanul", în versiuni diferite, semnate de Leon Câmpianu și S.G.[= Sofia și Ion Nădejde] [21]. Însăși structura *Poemelor în proză* explică dubla receptare a lui Turgheniev, prin filieră franceză și direct din original; prin formă ele răspund exigențelor estetizante ale moderniștilor, prin conținut ele argumentează strălucit mesajul etic și social cerut de scriitorii realiști. Într-o perioadă de proliferare a genului și la noi, *Poemele* lui Turgheniev au înlocuit întrucîtva, pînă în 1900, cînd încep să se impună realizările lui Șt. Petică și D. Anghel, absența unor texte autohtone de reală valoare artistică.

Deși receptarea fenomenului literar rus contemporan este predominantă, ecourile creației unor scriitori anteriori deveniți clasici, ca Pușkin, Lermontov, Gogol, Cernîșevski, Nekrasov, Saltîkov-Scedrin, întregesc echilibrant tabloul pătrunderii literaturii ruse în cultura română.

Procesul — care începe din anii 80 ai secolului trecut și se continuă intensiv în primele două decade ale veacului nostru — de traducere din literatura rusă în presa românească nu este rezultatul unei orientări întîmplătoare și nici al preferințelor particulare ale cîtorva literați; el este condiționat de deziderateie culturale și sociale din etapa istorică respectivă, care-și aflau în literatura rusă, adînc implîntată în social și de reală valoare artistică, un exemplu și un impuls pentru evoluția propriei literaturi. Rolul cel mai semnificativ în difuzarea literaturii ruse îl au revistele și ziarele socialiste și cele cu simpatii democratice. Cezar Petrescu definea științific esența receptării și a încorporării literaturii ruse în zona culturală românească: „Apropiata înrudire în etapele de evoluție istorică și socială, aproximativa analogie de situații și de antagonisme sociale, sincronismul și simetria acelorași cauze care produc aceleași efecte, toate împreună au făcut ca scriitorul român să regăsească în marii scriitori ai realismului critic rus accentul just al propriei sale opere la care năzuia și care se cerea desăvîrșită" [22].

---

[19] Vezi *Ecoul creației lui Turgheniev în literatura română*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 1953, nr. 2, p. 95—140.

[20] Vezi Ion Breazu, *Turgheniev la românii din Ardeal*, în „Studii literare", Universitatea „Victor Babeș", Cluj, 1948, vol. IV, p. 197—205. Enea Hodoș mărturisea într-o discuție cu Ion Breazu: „L-am citit și recitit și parcă tot aveam impresia că n-am gustat pe deplin mierea lor. Iată de ce m-am apucat să învăț rusește. Și satisfacția mea a fost într-adevăr rară, căci Turgheniev este un mare poet, deci un neîntrecut meșter al graiului, pe care numai în original îl poți gusta pe deplin".

[21] Vezi Ana-Maria Brezuleanu, *„Poeme în proză" de I. S. Turgheniev. Traduceri și receptare în periodicele românești (1883—1916)*, în „Revista de istorie și teorie literară", 1978, nr. 3, p. 439—448.

[22] *Filiațiuni*, în vol. *Însemnări de călători. Reflecții de scriitor*, 1958, București, p. 232.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BOEMUL ŞI SLUJBAŞUL SAU DESPRE VIRTUŢILE TONULUI MINOR
(Două feţe ale simbolismului balcanic: G. Bacovia şi K. Karyotakis)

VICTOR IVANOVICI

Într-un cunoscut eseu intitulat *What is Minor Poetry?* T. S. Eliot întreprinde meritoriul efort de a conferi „poeziei minore" calitatea de concept operativ şi descriptiv în locul aceleia de judecată axiologică. Criteriul deosebitor între un „minor" şi un „mare" poet ar consta în faptul că, în timp ce la al doilea „... cunoaşterea întregii opere sau a unei părţi foarte mari din ea te duce, ... la o apreciere mai bună a fiecărei poezii în parte", ceea ce „... implică o unitate semnificativă a întregii opere" (1), despre cel dintîi nu se poate afirma „... că întregul valorează mai mult decît însumarea părţilor lui" (2). La cele de mai sus se adaugă şi o constatare de substanţă: „Cînd vorbim despre poezie cu majusculă, ne gîndim numai la emoţiile cele mai intense sau la versurile tulburătoare: şi totuşi sînt multe ferestre în poezie care nu sînt deloc tulburătoare, ... şi cu toate acestea sînt ferestre foarte bune" (3). Că Eliot, în ciuda precauţiei ce şi-o ia iniţial, nu poate scăpa de parametrii de valoare pe care îi presupune orice încercare de taxinomie, reiese limpede din tonul condescendent al afirmaţiei anterioare; cu toate acestea, tocmai ea ne oferă reperul cel mai solid pentru o posibilă definiţie: „poetul minor", adică acela ale cărui „ferestre" nu se deschid asupra unei privelişti „tulburătoare", fie calitativ („emoţiile cele mai intense"), fie cantitativ (totalitatea ori cea mai mare parte a spectrului emotiv al omenescului), este un *poet parţial*.

Să încercăm a extrapola de aici un „portret-robot" al „poeziei minore".

Parţialitatea implică un *alt* sens al unităţii decît acela „deductiv" (de la întreg la părţi), şi anume unul specializat, „inductiv", în care partea este întregul şi valorează tot atît cît „bulgărele de zăpadă" obţinut prin acumularea unei materii tematice şi stilistice omogene, din care discernămîntul — propriu ori al criticii — a înlăturat orice corp străin încrustat întîmplător în masa acestei materii. Iată de ce, în ciuda unui oarecare exclusivism, putem adera la definiţia provizorie a „poeziei minore" cu care începe eseul eliotan: „gen de poezie pe care o citim numai în antologii" (4). Prin această *componentă critică* („antologarea" ca un factor structural şi operaţional din care rezultă o estetică a litotei, elipsei şi în cele din urmă a tăcerii), *opera parţială* (avansez deliberat acest oximoron), rezultat al însumării părţilor într-o aritmetică a monomaniei, are un caracter profund *fragmentar*.

În lumina celor spuse pînă aici, putem reformula opoziţia poezie majoră versus poezie minoră după cum urmează: dacă totalitatea care

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 597–609, Bucureşti, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

este o operă „mare" aspiră să fie o *metaforă* (i.e., etimologic, transfer, sau, cum ar zice Octavio Paz, „traducere") a altei totalități, de alt rang, pe care o substituie paradigmatic, tot astfel precum „unitatea semnificativă" a întregului dislocă și transferă pe un plan superior semnificația părților, fragmentul „minor" devine *sinecdoca* (i.e. „pars pro toto") egală cu sine a fragmentului care îl precede ori îi succede, și cu care coexistă și se combină pe axa sintagmatică.

Viziuni radical opuse asupra subiectului liric decurg de aici. Poetul „mare" se vrea cu orgoliu *reprezentativ*, adică microcosm ce rezumă și „traduce" metaforic macrocosmul: Universul, Umanitatea, Națiunea... Cu umilința parțialității, dar și cu acuitatea critică a ironiei care „coboară" sublimul, poetul „minor" este doar *tipic:* pentru o epocă, pentru o generație, pentru o clasă ... „O, cum omul a devenit concret": acest vers bacovian ar putea servi drept deviză umanității (cu minusculă) din „poezia minoră". Concret, prin suma determinărilor sale „parțiale" — de timp, de spațiu, de mediu social — pe care le „încarnează" fragmentar și tipic; în același timp, printr-o nouă „parțializare", numai aparent pradoxală, sinecdoca umană devine și o sinecdocă a ei înșiși, adică a însumării determinărilor psihologice și comportamentale concret individuale *.

Dialectica tipicului și a individualului duce cu gîndul la teoria romanului realist și naturalist. Și nu întîmplător „poezia minoră" este probabil unicul domeniu al liricii în care se legitimează categoria estetică a *realismului*, iar într-una din ipostazele sale istorice, cea *simbolistă*, ea este contemporană și concurentă cu „școala experimentală" a lui Zola.

Odată ajunși în acest punct, se poate demonstra că există o anume solidaritate între estetica parțialului și poetica simbolistă (bunăoară: „Car nous voulons la Nuance encor,/ Pas la Couleur, rien que la nuance !"). Mai mult însă decît poetica acestui curent, care în multe privințe o continuă și chiar exacerbează pe cea romantică (ipostază, aș zice, emblematică, a „poeziei majore"), interesează din punctul de vedere dezvoltat mai sus un aspect colateral (deci din nou parțial !), ținînd mai degrabă de *sociologia simbolismului*. După „plein air"-ul romantismului, simbolismul se desfășoară într-un orizont radical diferit, și anume acela al *peisajului urban*. Bună parte din datele stilistice și tematice ale universului simbolist se pot deduce din această zare a orașului, limitată și fragmentată „artificial" de capriciile unei arhitecturi resimțite acum ca tentaculare. Dar respectiva arhitectură devine — și aceasta este ceea ce ne interesează cu precădere deocamdată — semnul sinecdochic al tuturor traumelor provocate de atomizarea (= „fragmentarea") corpului social, în trecerea de la „comunitatea" precapitalistă la „societatea" stratificată și învrăjbită a civilizației burgheze (în sens atît etimologic cît și sociologic). Pe acest fundal, al singurătății în sînul mulțimii, al habitatului termitiform, al incomunicării, al nepăsării sau urii cotidiene, diferențierea psihologiei individuale, pe care structura urbană o favoriza încă din Evul mediu, îmbracă acum formele extreme ale excentricității deviante, și astfel, la „periferia" cetății, ca ambianță existențială și ca un corp social, apare

* De unde caracterul parțial și recurent-obsesiv al temelor și/ sau procedeelor, în acest tip de lirică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ciudata figură a „poetului blestemat", vlăstar bastard şi blasfemator a micii burghezii, a cărui tipicitate socială a fost rezumată în fericita formulă de „proletar cult" a lui Dobrogeanu-Gherea.

Proletarizarea artistului devine deosebit de virulentă în societăţi de tipul celor balcanice. Aici urbanizarea capitalistă se înfăptuieşte tîrziu şi incomplet, printr-o sălbatecă „acumulare primitivă", iar burghezia însăşi, parvenit al „stării a treia", este marcată de o cronică lipsă de tradiţie şi de stabilitate (economică) **. Ca atare, reacţia de marginalizare a poetului „maudit" este şi mai violentă ca în Apus; expulzîndu-l pe acesta, burghezul balcanic exorcizează „katharctic" atît spectrul mereu prezent al mizeriei materiale în care este ameninţat să recadă, cît şi propria-i culpabilitate socială decurgînd din amintirea mijloacelor prin care s-a ridicat din această mizerie.

Eseul de faţă îşi propune să releve parţialitatea „minoră" în poezia a doi „proletari culţi" din spaţiul nostru de civilizaţie: românul *George Bacovia* şi grecul *Kostas Karyotakis* ***. Şi pentru că mai înainte am vorbit de caracterul tipic al poetului „minor", trebuie spus pentru început că raţiunea acestui paralelism o găsesc nu numai în uimitoare afinităţi de viziune şi procedee, ci şi în faptul că examinarea celor doi ne va prilejui detectarea unor poli puternic marcaţi, în cadrul unei *tipologii* a creatorului simbolist.

În celebrul (şi singurul) *Sonet* bacovian (5)—din volumul *Plumb*—poetul evocă două dintre spiritele sale rectoare: „Ca Edgar Poe mă reîntorc spre casă, /Ori ca Verlaine, topit de băutură —/ Şi-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă". Aceleaşi nume, alături de altele, la care ar fi subscris de bună seamă şi Bacovia, le aflăm şi într-o *Baladă* de Karyotakis (6) (lucru deloc de mirare, fiind vorba de doi autori contemporani, cu aceleaşi lecturi, cu aceeaşi situare istorico-literară, în tardivul nostru simbolism balcanic etc.): „Uriţi de zei, uriţi de omenire,/ Ca nobili ce mizeria li-i dată, /Se ofilesc Verlaine-ii; moştenire:/ Comoara rimei lor de argint, bogată. /.../ Un Poe dacă trăi-n nefericire, /Baudelaire-ii de trăiră moartea toată/ li-i darul de istov o Nemurire" *(Baladă la poeţii neştiuţi ai veacurilor*, vol *Nipenthî* ****). Ce diferenţă însă, de tratament!

** Din acest punct de vedere, ar fi interesant de studiat în cheie psiho-sociologică ceea ce aş numi „Sindromul Dinu Păturică", adică tipul parvenitului, cu o frecvenţă deosebit de ridicată în romanul românesc de la Filimon la Ion Marin Sadoveanu, ca expresie a unuia dintre „complexele" culturii române (cum ar zice Mircea Martin).

*** Născut în 1896 (deci cu 15 ani mai tînăr decît Bacovia) la Tripoli (Peloponez), Kostas Karyotakis s-a sinucis la Préveza (Epir) în 1928, în vîrstă de 32 de ani. Studii de drept la Atena. Lucrează ca funcţionar public în diverse instituţii şi ministere. Volume publicate: *O pónos toũ anthrópou kia tõn pragmáton* (Durerea omului şi a lucrurilor, 1919); *Nipenthî* (1921); *Elegeía kaìx sátires* (Elegii şi satire, 1927). Cea din urmă culegere produce un impact atît de puternic încît — mărturiseşte în epocă poetul şi criticul Tellos Agras — „ne-a întrecut pe toţi, de îndată şi continuu". S-a vorbit şi se vorbeşte de un adevărat curent în poezia neogreacă — „karyotakismul" —, actual încă în 1955, cînd prestigioasa revistă ateniană, „Epitheórisi tis Téchnis" a găzduit o amplă dezbatere în jurul acestuia, dar şi în 1973, cînd un alt poet şi critic, Vyron Leontaris, îşi redactează fundamentalele, pentru bibliografia autorului de care ne ocupăm, *Teze asupra lui Karyotakis*.

**** Cuvîntul *nipenthî* (transcris aici după fonetica neogreacă, aparţine dialectului homeric: vezi sintagma „nepenthès phármakon" *(Od.*, IV, 221) = leac de alungat dorul. Baudelaire a reluat expresia în *Un mangeur d'Opium*, III *(Les Paradis Artificiels)*, cu sensul de opiu, sens în care îl foloseşte şi Karyotakis (7).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La Bacovia, romanticul american din care Baudelaire a făcut o efigie revendicată de simbolismul european şi figura „canonică" a acestui simbolism, „le pauvre Lélian", se înscriu alături de el însuşi (pe care îl putem presupune îndărătul eului liric), în familiaritatea deplină a unei serii sintagmatice, ca sinecdoce ale condiţiei sociale şi existenţiale a „minorului" proletarizat. Numele acestei condiţii, avînd, pe alt plan, ca sinecdocă alcoolul — „...topit de băutură" —, este *boema*, frăţia de egali întru mizerie şi formă pe care o îmbracă marginalitatea („parţialitatea" !) poeţilor faţă de universul urban, în decorul de ghetto al cafenelei şi circiumii „decadente". Mentalitatea libertară a acestei „secte" îl conduce pe poetul român spre o — naivă, ce-i drept — solidaritate cu acţiunea socială a proletariatului, văzută fie ca o „aurora" a vremii noi *(Serenada muncitorului*, vol. *Scîntei galbene)*, fie ca o apocalipsă a lumii vechi *(Amurg*, vol. *Cu voi)*, fie, în sfîrşit, investită cu o mesianică misiune de salvare a „proletarului cult", zdrobit de „crimele burgheze" : „E timpul... toţi nervii mă dor.../ O vino odată, măreţ viitor" *(Poemă finală*, idem). Acest fapt denotă totodată că singuralitatea şi parţializarea inerente boemei îl fac pe Bacovia să intuiască şi să asume — într-o manieră, vom vedea, totuşi ambiguă — raţionalitatea mai adîncă a fragmentării corpului social în civilizaţia urbană, care este aceea a luptei de clasă. În tabloul vag întrevăzut al revoluţiei sociale, artistul „proletar" întrevede propria-i mîntuire de o suferinţă care nu este altceva decît o formă a revoltei, împinsă către excentric şi patologic.

Karyotakis întreprinde, dimpotrivă, o — dealtfel, destul de convenţională — ridicare compensatorie la sublim a „zeilor tutelari', ce ajung să constituie un soi de Olimp al cafenelei. Dacă Verlaine, Poe şi Baudelaire sînt şi aici „partes pro toto", întregul la care se raportează sinecdochis, nu fără o anume măreţie tragică, este o sferă a „înaltului" somptuos, circumscrisă de elemente ca : „zei", „nobili", „comoara", „argint", „Nemurire" ş.a.m.d. Această sferă se află în relaţie de paradigmatică excluziune faţă de o alta, a mizeriei mediocre, în care eul se înscrie ca o sinecdocă a categoriei parţiale a „poeţilor neştiuţi" (in original, „ádoxoi" = lipsiţi de glorie, deci minori la puterea a doua) : „Dispreţul lumii le-a intrat în fire/ şi trec în ţeapănă şi pală ceată ;/ pe ei a pus iluzia stăpînire :/ că-i mai aşteaptă Faima depărtată,/ fecioară zîmbitor-îngîndurată./ Ştiind că sub tăcere sînt trecuţi,/ nostalgic cu voi plînge-o întristată/ baladă la poeţii neştiuţi./ /Timpii ce vin, odată şi odată./ /« Ce neştiut », vor întreba, limbuţi,/ « poet a scris această despuiată/ baladă la poeţii neştiuţi ? » *(op. cit.)* Să reţinem pentru mai tîrziu noua parţialitate rezultată din excluderea de la „emoţiile cele mai intense" — cum ar zice Eliot — ale tragicului şi să subliniem deocamdată că grotesca mediocritate a condiţiei „neştiuţilor" nu ascultă de o cauzalitate socială ci — să zicem — de una „naturală", deci că, în principiu, nu există aici vreo justificare pentru un imbold de revoltă, şi că imboldul respectiv este înlocuit de acela al (auto)compătimirii. Pe de altă parte, surprinzătoarea apariţie a principiului ierarhic în chiar sînul falangei „minorilor" („nemuritorii" versus „neştiuţii") devine la Karyotakis expresia unui alt ideologem urban şi burghez, anume raţionalitatea administrativă şi *birocratică* (8). Autorul internalizează sistemul de valori derivat de aici, în asemenea măsură încît însuşi oficiul poetic, identificat cu acela al „scribului", îşi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

află locul în desenul acestei raţionalităţi. „Pieptul încovoindu-mi-l, caut o răsuflare/ în colbul din hîrţoage" *(Scrib*, vol. *Nipenthî)*, ba mai mult, dezordinea boemei este veştejită dintr-un punct de vedere ce poate fi bănuit ca fiind al unei solide respectabilităţi : „Cu plete şi cravate, zi de zi/ mai fluturînde, ne-arătăm. Cu poză./ Nesuferită, credem că e proză/ cu oameni *cumsecade* (s.n.) — a ne-nsoţi" *Cu toţii...*, vol. *Elegîia kai sátires)*. Dar Karyotakis este un autor mai complex decît s-ar putea crede din cele de mai sus. Conformismul său nu este unul „vinovat", de comesean la ospăţul Puterii, ci unul „umilit şi obidit", de om mărunt, prins în angrenajele unei puternice maşinării, de felul celui cu care ne-a deprins proza rusă din secolul trecut, îndeosebi Gogol, Cehov şi tînărul Dostoievski. Reversul acestui conformism este lucidul său „realism neourban" (9) cu care descrie pe dinăuntru funcţionarea structurii birocratice. Fără a mă extinde mai mult asupra acestei teme, voi semnala mai întîi schilodirea sufletească prin reducerea paletei afective a poetului-slujbaş, ca expresie literală a principiului elipsei şi litotei, propriu „operei parţiale" : „Slujbă cu leafă, teancuri de hîrtii, *mici griji, mizere/ tristeţi* (s.n.) mă aşteptau şi azi ca ieri, în stol discret" *(/Slujbă cu leafă/*, vol. *Elegeîa kai sátires)*. Inaugurată astfel, alienarea administrativă atinge extremele grotești ale reificării tehnologice : „Funcţionarii prind să se topească/ doi cîte doi, ca polii-n baterie./ (Statul şi Moartea, — electricieni să fie,/ de izbutesc să-i mai înlocuiască?)" *(Funcţionarii publici*, vol. cit.) Şi o altă imagine din universul tehnologic (după electricitate, radiofonia), sinecdocă a unei raţionalităţi ce face pereche bună cu aceea birocratică, devine o „pars pro toto" a condiţiei poeziei, semn şi acesta al absorbirii imaginarului în sistemul dominant de reprezentări : „Sîntem nişte antene înălţate/ în hău, ca degetele ; se stîrneşte/ din haos un ecou ce-n ele creşte,/ dar repede-or să cadă sfărămate" *(Sîntem...*, vol. cit.) Dacă, aşadar, Karyotakis acceptă în general, ba mai mult, se împărtăşeşte în mare măsură din universul axiologic şi imaginar al cetăţii — realismul său nemilos este unul inocent, sau „de bună credinţă", cum ar zice Tellos Agras (10), iar puterea sa de pătrundere este o măsură a adeziunii şi a familiarizării cu structura birocratică — aceasta nu înseamnă că ar beneficia de o situaţie mai puţin „marginală", „parţială" şi „proletară". Înseamnă doar că respingerea ***** va fi resimţită ca o pedeapsă nedreaptă şi nemeritată şi că sentimentul (auto)compătimirii ce acompania condiţia „poetului neştiut" se va radicaliza curînd, devenind conştiinţă a suferinţei absurde, de „ţap ispăşitor". Pe acest plan, caracterul fragmentar al operei minore, despre care vorbeam în introducerea acestui eseu, se încarcă de sugestii ţinînd de complexul ritual al expierii, de la izgonirea victimei inocente, pînă la sfîşierea ei („sparagmòs"), întru răscumpărarea unor păcate pe care nu le-a comis. Cu o remarcabilă intuiţie, Karyotakis transcrie arhetipul în registru simbolic şi face din constituenţii ritului „disjecta membra" ale unui „pharmakós" care este însăşi poezia privită sub specia absurdului : „Sîntem nişte senzaţii împrăştiate,/ nu-i chip să le mai vezi iar adunate./ Întreagă s-a-ncîlcit în nervi natură./ /În trup şi-n amintiri, dureri ne fură./ Ne izgoneră lucrurile, toate,/ şi-n versuri noi ne-adăpostim cu ură" (idem).

***** „Există poeţi definitiv cunoscuţi — scrie Vyron Leontaris — , există şi poeţi pe care îi descoperim neîncetat. Karyotakis este poetul pe care îl refulăm" (11).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aşadar, cu Bacovia şi Karyotakis cîmpul poeziei „minore", privit în determinările sale „tipice" şi „concrete" : simbolismul balcanic, se polarizează : cafeneaua vis-à-vis de birou, boemul vis-à-vis de slujbaş, revolta libertară cu puncte de „accroche" cu acţiunea socială a proletariatului vis-à-vis de (auto)compătimirea omului umil strivit de mecanismul birocratic, prea puternic pentru ca să se poată revolta împotriva lui, o surdă „durere a omului şi lucrurilor", repede radicalizată ca sentiment al absurdului, in-format de arhetipul „ţapului ispăşitor". Între aceşti doi poli, în forme iarăşi „tipice" şi „concrete", se desfăşoară un univers problematic ce ţine de o dramă a poeziei moderne. Cu cuvintele unuia dintre cei mai lucizi şi pătrunzători teoreticieni ai acesteia, mexicanul Octavio Paz, poezia întreprinde o critică „pătimaşă şi totală" a ei înşişi : „Critică a obiectului literaturii : societatea burgheză şi valorile ei ; critică a literaturii ca obiect : limbajul şi semnificaţiile sale" (12).

Afirmaţie deosebit de pertinentă pentru acea parte a tradiţiei moderne care ne interesează cu precădere, anume cea „minoră". Căci dacă am văzut că în constituirea ei ca totalitate parţială, fragmentară, pur acumulativă, o *componentă critică* (principiul „antologării") era esenţială, putem acum conchide că şi în „punctul de sosire" este esenţială o *funcţionare critică* a operei „minore".

Parţialitatea lui Bacovia a rezultat — conform pătrunzătoarei afirmaţii a lui Ion Caraion — dintr-o operaţie critică ce constă în *descoperirea* unei idei „care se cheamă bacovianism" (13), prin selecţia „antologică" a acestei laturi „minore" din întregul reprezentat de universul eminescian şi promovarea ei la rang de sinecdocă a unei viziuni poetice mai restrinse şi — dintr-un punct „parţial" de vedere — mai intense. La capătul traiectoriei textuale, bacovianismul îşi plăteşte datoria de recunoştinţă faţă de Eminescu, profanînd critic şi vindicativ unul dintre simbolurile supreme ale valorilor burgheze, ţinut drept vinovat de dezastrul marelui romantic român : „ —O, genii întristate care mor/ În cerc barbar şi fără sentiment, —/ Prin asta eşti celebră-n Orient,/ O, ţară tristă, plină de humor..." *(Cu voi...*, vol. *Cu voi)*. O pretenţie asemănătoare stîrneşte ironia lui Karyotakis : „Şi dacă rătăcim lihniţi, boemii,/ şi dac-adesea înnoptăm sub poduri,/ e fiindcă ispăşim în zeci de moduri,/ — victime ale „mediului" şi „vremii" *(Cu toţii*, vol. *Elegii şi satire)*. Nu valorile cetăţii (pe care am văzut că le internalizase în mare măsură) constituie ţinta criticii lui, ci *„fiinţa socială* a poeziei greceşti moderne" (14), ceea ce îl conduce curînd către o blasfematoare critică a sensurilor limbajului poetic. Componenta sinecdochică ce îi defineşte „parţialitatea" stilistică şi tipicitatea pentru o întreagă generaţie — „karyotakismul" —, trebuie „antologată" din Karyotakis însuşi : nu există poet care să cîştige mai mult în urma unei asemenea operaţiuni, căci oricine parcurge o ediţie cît de cît completă a operei sale găseşte pînă şi în ultimul volum bucăţi definitorii, coexistînd cu unele compuneri convenţionale ori de circumstanţă. Mai mult decît la o lipsă de discernămînt, trebuie să raportăm fenomenul respectiv la o *intenţionalitate* ţintind spre profanarea ideii de Artă (cu majusculă). Această intenţionalitate îşi află o remarcabilă formulare într-o revendicare explicită a kitsch-ului, construită pe un contrapunct ironic, în virtutea căruia sediul acestei expresii „joase" este tocmai „înaltul" : „Pe tavan zăresc stucuri, mulţime./ Meandrii-n dansul lor mă ispitesc./ Fericirea mea e, socotesc,/

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

chestie de-*nălţime.*/.../ (Cît de tîrziu învăţătura ta,/ umilă artă, fără stil, îmi vine !)/ Vis în relief, *pe culme* pîn' la tine/ eu *voi urca*" (ss. nn.) (*Marş funebru şi culminant*, vol. cit.).

Aşadar, la cei doi autori, critica obiectului literaturii şi critica literaturii ca obiect coincid în operaţiunea critică de *coborîre a sublimului*, ca expresie privilegiată a Puterii şi semnificaţie centrală a limbajului artistic.

Procesul atacă mai întîi categoria principală a stilului „înalt", şi anume *tragicul*. S-a remarcat că, la simbolişti, *degradarea* acestuia are loc prin hibridarea lui continuă cu „observaţia domestică", în scopul de a-i releva „aspectul de mediocritate existenţială" (15). La Bacovia, bunăoară, moartea, sinecdocă prin excelenţă a situaţiei tragice, este inclusă într-o „coborîtoare" serie sintagmatică, alături de clişeul lingvistic conversaţional şi de alte elemente ale concretului cotidian provincial: „Deja, tuşind, a şi murit o fată,/ Un palid visător s-a împuşcat;/ E toamnă şi de-acuma s-a-nnoptat.../ — Tu ce mai faci, iubita mea uitată?/.../ Prin tîrgu-nvăluit în sărăcie,/ Am întîlnit un popă, un soldat.../ De-acum pe cărţi voi adormi uitat,/ Pierdut într-o provincie pustie" (*Plumb de toamnă*, vol. *Plumb*). Şi la Karyotakis, într-un text scris probabil în ultimele şase luni înainte de a se sinucide, moartea devine „pars pro toto" a „mediocrităţii existenţiale" a provinciei balcanice: „Moartea sînt ciorile pornite-n zbor/ peste acoperişuri negre, şi e/ moartea: femeile ce fac amor/ cum ceapă-ar curăţa-n bucătărie/ /Moartea: străzi ne'nsemnate şi murdare/ ce nume mari şi strălucite poartă;/ măslinii şi-n jur marea, pînă-n zare,/ şi soarele, ce-i între morţi o moarte/ /Moartea: un poliţai umblînd prin piaţă/ să vadă de se fură la cîntar,/ balcoane cu zambile şi verdeaţă,/ domnul învăţător citind un ziar" (*Préveza*). Procedeul (fireşte, nu şi funcţionalitatea sa) aminteşte izbitor de una dintre modalităţile „decanonizării" în stilul politic al lui Lenin, anume de folosirea materialului cotidian „pentru a modifica scara de comparaţie" (16). De remarcat, pe de altă parte, efectul „degradant" rezultat la poetul român din realismul lingvistic reprezentat de elemente lexicale precum franţuzismul kitsch „deja", ori calcul românesc „de-acuma": o limbă de mizer ghetto evreiesc din tîrgurile moldoveneşti nu mai puţin mizere. Un efect analog — din păcate cu neputinţă de redat în traducere — îl produce aspectul general al limbii lui Karyotakis: un „mixtum compositum" paraestetic (în sensul consacrat al poeticităţii), presărat cu galicisme şi anglicisme, ale cărui ingrediente de bază sînt, în doze variabile, cele două variante socio-stilistice din diglosia neoellenică („katharévousa", artefact purist şi arhaizant, promovat la rang de limbă oficială şi „demotica", aspect „sacralizat" literar în beletristica de la 1880 încoace, al limbii vorbite). Modelul în această privinţă este Kavafis, însă Karyotakis împinge mai departe procedeul, pînă în pragul kitsch al idiolectului „proletarilor culţi", funcţionari şi gazetari. Trăsătură de o mare modernitate, căci, aşa cum subliniază Vyron Leontaris, poetul „A legalizat totodată singurul idiom posibil în poezia neogreacă, anulînd tot coşmarul lingvistic artificial al epocii... Naţiunile cu limbi străvechi, ruinate, au pierdut partida în acest domeniu (al inovaţiei lingvistice, n.n.) Nu există alt idiom pentru poezia greacă decît limba refugiatului, a emigrantului, a exilatului, a diasporei, limba Ellenului aflat într-o perpetuă stare de urgenţă. De aici se trage şi „katharévousa"-pop a suprarealiştilor..." (17).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Degradării tragicului îi urmează curînd și aceea a straturilor stilistice mediane, ca de pildă acela configurat în jurul categoriei *realității*. Se știe că acesta este un concept ideologic (de „falsă conștiință") care urmărește să prezinte o ordine socială, istoricește determinată, ca pe o ordine naturală, trans-istorică (deoarece, din punct de vedere dialectic, a face istoria unui fenomen echivalează cu a întreprinde o critică a acelui fenomen). În opera lui Bacovia asistăm la un efort critic de demistificare a realității prin construirea unei lumi „pe dos", adică prin răsturnarea ființei înseși a ordinii. Aceasta implică un punct de vedere „parțial", pe care Dinu Flămând crede că îl poate descifra „în sistem de menipee" (18). Fără a nega pertinența observațiilor și analizelor criticului, mi se pare că ponderea acestui factor nu trebuie exagerată. Căci, așa cum ne demonstrează cercetările lui Mihail Bahtin (19), trăsătura definitorie a menipeei, sau, pentru a numi sfera categorială cea mai largă, a carnavalescului, este o dialectică spontană, un profund *dialogism*. Or, la poetul român asistăm, dimpotrivă, la o *monologizare a Carnavalului*. Un cunoscut poem bacovian este foarte concludent în această privință: „Sînt solitarul pustiilor piețe/ Cu tristele becuri cu pală lumină — /.../ Tovarăș mi-i rîsul hidos și cu umbra/ Ce sperie cîinii pribegi prin canale .../ Sînt solitarul pustiilor piețe/ Cu jocuri de umbră ce dau nebunie;/ Pălind în tăcere și-n paralizii, —/ Sînt solitarul pustiilor piețe..." *(Pălind*, vol. *Plumb)*. Construit pe principiul reducționist al esteticii „minore", textul pare a efectua o transcriere contrapunctică a elementelor carnavalești în registru „parțial": în locul pieții publice, „pustiile piețe"; în locul luminii zilei sau a lampioanelor colorate, „tristele becuri" și „umbra"; în locul duhului participării, „solitudinea" sau tovărășia „cîinilor pribegi"; în locul agitației zgomotoase, „tăcere și paralizie"; în locul stenicei hilarități festive, „rîsul hidos" și „nebunia"... Întregul la care se raportează aceste sinecdoce nu mai poate fi recompus, căci „trupul colectiv al poporului" — cum ar zice Mihail Bahtin — a fost demult ciopîrțit și atomizat în cetatea burgheză. De aceea, la Bacovia, avem de-a face mai degrabă cu un „Carnaval" lipsit de caracter festiv, ori, mai bine zis, cu „disjecta membra" deformate pînă la nerecunoaștere ale ritualurilor carnavalești — biete „forme fără fond" și semne rătăcitoare pe care eul poetic bacovian le captează la întîmplare, asemeni precarelor antene din poezia confratelui său grec.

Să încercăm în continuare a urmări monologizarea cîtorva elemente din „cultura populară a rîsului", căutînd totodată să le evaluăm potențialul critic și „subversiv". Să începem cu un factor pe care l-am examinat — în altă ordine de idei — și mai înainte: atitudinea *profanatoare* a poetului vis-à-vis de simbolurile valorilor „înalte". În Carnaval, profanarea vizează înnoirea simbolului, tocit în uzajul „oficial"; poetul „minor" îl percepe ca definitiv acaparat de sfera oficialității și de aceea profanarea urmărește nihilist distrugerea lui. „Țara", bunăoară, înfierată altădată pentru tristul „humor" ce pricinuise dezastrul „geniului", este urmărită mai departe de vindicta „proletarului cult", apatrid, asemeni „proletarului muncii" (în *Manifestul Comunist)*: „Cît de *străin* sînt de țara mea,/ Și nici un dor nu mi-a rămas —/ *Gînd rău, și-ntunecat* (ss. nn.)/ Închide al dreptății glas" *(Dies irae*, vol. *Comedii în fond)*. Radicalismul cu care poetul își subliniază marginalitatea față de universul simbolic al sublimului burghez

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

măsoară, dealtfel, virulenţa expulzării sale de către structura urban-capitalistă în spaţiul balcanic. *„Naturalismul de spelunică"* nu prilejuieşte confruntarea dialogică de opinii, ca în menipee, ci este un alt semn al proletarizării artistului, al degradării generale a calităţii vieţii. *„Principiul material-corporal al vieţii"* (M. Bahtin), categorie centrală a carnavalescului, legată de străvechi reprezentări mitice ale fertilităţii şi renaşterii, este de asemeni parţializat monologic, ca o categorie negativă. *Sexualitatea*, de pildă, „pars pro toto" a acestui principiu, devine instrument al profanării: „Stă fără noimă catedrala/ Azi, într-un secol rafinat —/ Doar de mai vin să delireze/ Amanţi cu suflet ruinat./ /...Şi delirînd, cînd corul curge/ Se face gîndul mai amar —/ Ei vor o noapte de orgie/ Pe canapeaua din altar..." *(În altar*, vol. *Cu voi)*. Şi dacă aici mai putem recunoaşte o oarecare funcţie eliberatoare erotismului (măcar în sensul relevării vacuităţii „fără noimă" a simbolului „înalt"), negativitatea monologică este totală acolo unde agresivitatea carnavalescă a erosului este deturnată către autoprofanare: „Amorul, hidos ca un satir,/ Copil degenerat — " *(Proză*, vol. *Cu voi)* sau: „Ce poate, deci, a fi sub soare,/ În haosul imensităţii —/ Dacă-ţi vei pierde fecioria/ În taina roză-a voluptăţii?" *(Să ne iubim*, vol. *Comedii în fond)*. Acelaşi refuz de a lua în consideraţie reversul pozitiv al medaliei, şi în privinţa *morţii*: în Carnaval avem de-a face cu „moartea gravidă", ce conţine promisiunea regenerării vieţii; Bacovia întrevede moartea în viaţă, nu şi viaţa în moarte: „Cei vii se mişcă şi ei descompuşi,/ Cu lutul de căldură asudat;/ E miros de cadavre, iubito,/ Şi azi, chiar sînul tău e mai lăsat". *(Cuptor*, vol. *Plumb)*. Elementele carnavaleşti de *utopie socială* proiectau în viitor mitul egalitar al originilor („Secolul de Aur"); aşa cum am văzut, poetul român investeşte proletariatul cu o funcţie mesianică, de nuanţă religioasă, menită să aducă *aici şi acum* apocalipsa lumii burgheze şi mai ales mîntuirea personală a „proletarului cult" din infernul marginalităţii. „Interesată", atitudinea lui Bacovia faţă de revoluţia socială, ca dealtfel a întregii poezii moderne — aşa cum demonstrează Octavio Paz (20) — este de aceea ambiguă şi ambivalentă. „E timpul... toţi nervii mă dor.../ O, vino odată, măreţ viitor": putem recunoaşte în aceste versuri expresia nerăbdării extremist-anarhice a „tovarăşilor de drum" ai muncitorimii — mic-burghezi, intelectuali şi artişti —, vestejită de Marx şi Engels în scrierile referitoare la anul 1848. Mai degrabă, însă, trebuie să vedem în ele trăsătura post-modernă a *revoltei* (opusă proiectului politic organizat al revoluţiei), ce revendică *în prezent* recunoaşterea drepturilor unui particularism oprimat, dintr-o funciară neîncredere în viitorul care şi-a dezmînţit întotdeauna promisiunile (21).

O examinare specială merită elementul *măştii*, care în viziunea carnavalescă a lumii este „îngemănată cu bucuria schimbărilor şi reîncarnărilor ... cu negarea... identităţii şi monosemiei..." (22); monologizarea măştii la Bacovia merge în direcţia conceptului jungian de *persona* (23) ce presupune un tiranic principiu al identităţii, mai ales atunci cînd îmbracă forma bizareriei monomane şi deviante, prin care „minorul" îşi defineşte „parţialitatea" periferică în cetatea burgheză. Sinecdoca bacoviană a măştii este *masca bolii*, iar forma tipică a acesteia este maladia simbolistă „par excellence", adică *ftizia*. Că la poetul român maladivul este o *persona*.,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ne-o dovedește cu argumente convingătoare „psihanaliza existențială" întreprinsă de Ion Caraion, ale cărei concluzii le rezumă formula „sfîrșitul continuu" (24). Însă boala devine la Bacovia un nod de semnificații (monologizarea motivului nu-i reduce, în mod ciudat, polisemia, ci o transferă în alt cîmp semantic), de la accente de critică socială (ftizia ca boală a mizeriei „proletare") : „ — Cetate — azilul ftiziei —/ Nămeți de la pol te cuprind.../ Cetate, azi moare poetul/ În brațele tale, tușind..." *(Aiurea*, vol. *Cu voi)*, pînă la modalități de profanare a erosului : „Ea crede c-aș fi atacat.../ Și cînd o sărut se teme,/ Dar, sclavă plăcerii, ea geme/ Și cere un lung sărutat./ /Pe urmă, cînd spasmul a dispărut,/ Își udă-n parfum o batistă — / O pune pe gură, și tristă/ Ea șterge un ftizic sărut" *(Igienă*, vol. *Scîntei galbene)*.

Cîte am spus pînă aici despre monologizarea Carnavalului la Bacovia se pot susține, punct cu punct, și despre elementele carnavalești — cîte există — la Karyotakis. Mă voi mărgini numai la două dintre ele. Iată „naturalismul de speluncă" devenit vehicul de fantezii sadice prin care este profanat „principiul material-corporal" în ipostaza erotismului : „De-a fiara, — o vreme, cu patru picioare/ lipite unul de-altul ******, vă jucați./ Apoi dați fuga iute să studiați/ un ghid „pentru mămici", în grabă mare./ /O, de-ar putea oricui să-i cadă-n poală/ o roză-a unei ore de apoi,/ sau dacă ați putea sonda și voi/ c-o furculiță țeasta voastră goală !" *(Apostrofă*, vol. *Elegeia kaí sátires)*. Și iată monologizarea măștii ca *persona* jungiană ; identificat cu aceasta, omul „personal" devine, cu cuvintele lui Jung, „...jucăria circumstanței și a expectațiilor generale(25)."".../ Oameni doar în închipuirea celorlalți./ /Făcute din hîrtii și șovăire/ marionete, -n mîna oarbă-a Soartei" *(Marionete*, vol. cit.), deși nu este exclusă, totuși o detașare de ea : „Și dintre oamenii de-aici, de greață/ niciunul, vai, niciunul nu mai moare.../ Tăcuți, decenți, cu doliu-nscris pe față,/ cu toții ne-am distra la-nmormîntare". *(Préveza)*. *Persona* se particularizează sinecdochic ca *mască a sinuciderii*, repertoriu grotesc de gesturi fără acoperire, unde cabotinul îl parodiază monologic pe mimul Carnavalului : „Și totul s-a sfîrșit... Biletul, iată :/ simplu, concis, profund, cum se cuvine/, indiferent și iertător c-o biată/ ființă, care-l va citi-n suspine./ /Se uită în oglindă, privesc ceasul,/ totul pe rînd în urma lor rămîne,/ « Clipa-i acum », șoptesc dregîndu-și glasul,/ siguri în fond că totuși au s-amîne" *(Sinucigașii ideali*, vol. cit.).

Spre deosebire de Bacovia, la Karyotakis sîntem în posesia unui factor unificator al acestor elemente carnavalești disperse. Este vorba de un alt principiu de subminare a imaginii ideologice a realității, și anume de *ironie*, în sensul pe care îl dobîndește acest concept în teoria modurilor ficționale a lui Northrop Frye (26). Despre chipul în care principiul ironic își subordonează și transcrie în registru monologic carnavalescul ne instruiește tratamentul imaginii *grotești* la poetul grec. Într-una din satirele sale ne înfățișează mărunta dramă a unui flăcău de la țară care nu se împăca cu serviciul militar ; iată deznodămîntul : „Și Mihaliòs muri la

****** Această imagine a acuplării (ca și „fiara cu două spinări")provine din genurile literare carnavalești medievale („fabliaux" și „facéties"), unde, în principiu, nu conține nimic unilateral-degradant. Este evidentă, la poetul grec, deturnarea monologică a sensului imaginii, în direcția erosului ca o categorie negativă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cătănie./ L-au petrecut niște ostași pe seară/ — Cu dînșii și vecinii-a fost să fie —/ Groapa s-a-nchis deasupra lui cu-ncetul,/ dar îi lăsară un picior pe-afară :/ fusese puțintel cam prea lung, bietul." (*Mihaliòs*, vol. cit.) M. Bahtin demonstrează că, în lumea Carnavalului, grotescul are rolul de a exorciza caracterul terifiant, inerent imaginilor Puterii. Or, am văzut că poetul grec adoptă față de efigiile Puterii — în speță cele birocratice — postura „umilitului și obiditului" din proza rusă din secolul al XIX-lea. În aceste condiții, grotescul (aici piciorul rămas afară, ca „pars pro toto" a trupului reificat) devine marca victimei și, în ciuda compasiunii — ori tocmai în virtutea acesteia — „criteriul capacității de acțiune a eroului" (27), evident inferior lectorului „normal", duce la o monologică detașare a acestuia de cel dintîi.

Dacă structura dominantă este ținută de inocență sau, în tot cazul, nu este înțeleasă destul încît să se producă o revoltă împotriva ei — ceea ce nu exclude, așa cum am văzut, o realistă inventariere a efectelor mecanismului opresiv asupra individului — atunci motivarea suferinței și a sentimentului de (auto)compătimire este căutată într-o cauzalitate „naturală". În această ordine de idei, Karyotakis își figurează *literal* condiția „minoră" (sub aspect poetic și social) în tema copilăriei, văzută ca o infirmitate, ca incapacitate de adaptare : „Bărbat ești tu. Iar eu, necontenit/ același. Anii trec, mă lasă-n urmă/ tot un ciudat copil îmbătrînit" *(Fratelui meu*, vol. *Nipenthî)*, dar și ca un univers compensatoriu, o „patrie transcendentală" a sufletului : „Ne va fi dat vreodată harul sorții/ să mergem și-ntr-o noapte să murim/ la verdele liman al țării noastre !/ Dulce vom adormi ca și copiii/ cei dulci..." *(Somnul*, vol. cit.).

Ai zice că, nepunînd în discuție cauzele sociale ale suferinței, ba chiar complăcîndu-se în aceasta, prin legarea ei de imaginea eufemizantă a copilăriei, Karyotakis întărește conceptul ideologic de realitate. Numai că, tocmai în acest punct, ironia face o surprinzătoare „volte-face", atacînd cu o deosebită virulență *bazele ontologice ale realității*. Așa cum am anticipat parțial mai înainte, (auto)compătimirea se radicalizează, îmbrăcînd forma unui acut sentiment al *absurdului* existențial, legat de tema centrală a modului ironic, aceea a *„pharmakòs"*-ului (victimă expiatorie sau „țap ispășitor"). Simptomatic din acest punct de vedere este tratamentul motivului bolii. Dacă la Bacovia sinecdoca acesteia era ftizia, maladie socială a mizeriei proletare, la poetul grec boala „par excellence" este sifilisul, sinecdocă a hazardului absurd, al pedepsei nemeritate, în virtutea căreia „*Pharmakòs*-ul se află... în situația lui Iov" (28) : „La fruntea noastră ciocăni stăruitor și delicat :/ (să intre i-am deschis atunci) chiar doamna Nebunie,/ și-n țeasta noastră ea pășind, în urmă-i a-ncuiat./ Azi viața ni-i istorie străină și tîrzie" *(Spirocheta palidă*, vol. *Elegeîa kai sátires)*. Posedat — la propriu — de o forță străină și care înstrăinează, locuit de un „mysterium tremendum" care-l golește de substanță vitală, „țapul ispășitor" are revelația unui Dumnezeu, teribil și crud ironist : „Comèdie zidirea Lui de e, de groază plină,/ El, care ne'ncetat e bine-intenționat,/ binevoit-a deci pe ochi a ne lăsa cortină :/ — o, comedie ! — beznele, visul încețoșat" (idem).

Așadar, subminarea realității prin absurd și ironie, tema „pharmakòs"-ului, pune în mișcare idei și reprezentări în ultimă instanță *religioase* (vina, pedeapsa, păcatul...) Iar atitudinea poetului „minor" — a poetului

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

modern — față de ele este una *ambivalentă*, după cum ambivalentă fusese și pasiunea sa socială (29). La vechii greci, ambivalența respectivă — teama de zei/nevoia de zei — purta denumirea teologică de „deisidaimonía"; în zodia modernității, ea nu este străină de „prezumția de culpabilitate" specifică raționalității birocratice a cetății burgheze (30).

Iar dacă, printr-o critică pozitivistă sau istoristă a Cerului, instaurăm în locul divinității o instanță „naturală", atunci ironia absurdă va extinde corosiva ambivalență „deisidaimonică" asupra Naturii înseși. Într-o capodoperă care face parte dintre ultimele texte, Karyotakis închipuie un shakespearian marș al pădurilor, în care pare a investi speranța mesianică pe care Bacovia și-o punea în ridicarea proletariatului : „Codrii să presupunem deci c-ar fi venit/ cu-mpărătești alămuri, c-un triumfal vis/ de dimineață, și că ceru-ar fi trimis/ ca să-i pătrundă, soarele din infinit". Piesa se intitulează *Optimism*, iar ironia ontologică atinge aici o virulență cutremurătoare, ce ne transmite fizic crisparea degetului pe trăgaciul pistolului îndreptat spre tîmplă. Căci versurile cu care începe strofa citată sună astfel : „Să presupunem deci că nu am fi sosit/ în fundătura gîndului, la margine de-abis".

Gest de supremă marginalizare, sinuciderea lui Karyotakis rezumă logic, cu o logică halucinantă, destinul rebelului solitar, al „minorului" balcanic „în cerc barbar și fără sentiment".

---

[1] *Ce este poezia minoră?*, în vol. Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, ELU, București, 1966, p. 311.

[2] Ibidem, p. 308.

[3] Ibidem, p. 311.

[4] Ibidem, p. 299.

[5] Sursa citatelor va fi de fiecare dată ediția G. Bacovia, *Plumb*, Editura pentru literatură, București, 1965. Nu voi mai indica pagina la care apare fiecare piesă, ci doar titlul volumului original.

[6] Folosesc ediția K. G. Karyotakis: *Poiimata kai pezá* (Poezii și proze), îngrijită de G. P. Savvidis, Editura Ermis, Atena, 1975. Ca și în cazul poetului român, voi indica de fiecare dată doar titlul volumului din care a fost extras citatul. Traducerea versurilor îmi aparține.

[7] Vezi și nota lui G. P. Savvidis, în ed. cit., p. 17.

[8] Vezi Tellos Agras, *O Karyotákis kai oi Sátires* (Karyotakis și Satirele), în K. G. Karyotakis, vol. cit., pp. 203—205.

[9] Ibidem, p. 204.

[10] Ibidem, p. 200.

[11] *Teze asupra lui Karyotakis*, în K. G. Karyotakis, vol. cit., p. 260.

[12] *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Editorial Seix Barral S. A., Barcelona, 1974, p. 55.

[13] *Bacovia. Sfîrșitul continuu*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 453. Vezi și întreg capitolul *O idee care se cheamă bacovianism*, pp. 453—464.

[14] Vyron Leontaris, *op. cit.*, loc. cit., p. 262.

[15] Vezi Dinu Flămînd, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, Editura Minerva, București, 1979, p. 37—38.

[16] Vezi Viktor Șklovski, *Lenin decanonizator*, în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Editura Univers, București, 1972, pp. 174—175.

[17] *Op. cit.*, loc. cit., p. 264.

[18] Vezi capitolul cu acest titlu în *op. cit.*, pp. 48—59.

[19] Vezi *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Editura Univers, București, 1970, și *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, Editura Univers, București, 1974, passim.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[20] Vezi *Los hijos del limo...*, pp. 63—69.
[21] Vezi O. Paz, *op. cit.*, pp. 200—202.
[22] M. Bahtin, *François Rabelais'...*, p. 48.
[23] Vezi C. G. Jung, *Psychological Types, The Collected Works*, Volume Six, Routledge & Kegan Paul, London, 1971, pp. 465—467.
[24] Vezi *op. cit.*, passim.
[25] *Psychological Types...*, p. 465.
[26] Vezi *Anatomia criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 38—61. Vezi şi definiţiile din *Glosar*, p. 457.
[27] N. Frye, *op. cit.*, p. 38.
[28] Ibidem, p. 50.
[29] Vezi O. Paz, *op. cit.*, pp. 70—78.
[30] Vezi în această privinţă comunicarea lui Ion Vartic prezentată la ediţia a IV-a (1980) a Colocviilor de critică ale revistei „Transilvania" şi publicată în broşura acestor Colocvii, Sibiu, 1981, pp. 57—61, sub titlul: *Domnul profesor Bibikov şi nenea Anghelache;* vezi de asemenea intervenţia subsemnatului pe marginea comunicării respective, în vol. cit., p. 127.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DESTINUL OPEREI LUI HUGO VON HOFMANNSTHAL ÎN ROMÂNIA (I)

I. OPRIȘAN

1. REPER ISTORIC

În mod curios, procesul de difuziune al operei unui scriitor în sferele altei culturi decît ale aceleia în care s-a afirmat ne-a lăsat întotdeauna impresia de difuziune în timp, de valorizare din perspectiva posterității.

Sentimentul acesta ne-a fost cu atît mai mult accentuat în cazul lui Hugo von Hofmannsthal, cu cît opera sa a răzbit prea puțin, în timpul vieții scriitorului, spre gurile Dunării, începutul receptării efective a creației sale în spațiul culturii românești coincizînd cu cei de pe urmă ani de existență ai poetului și dramaturgului.

Absolut semnificativ ni se pare faptul că deși — prin forța împrejurărilor istorice — o largă zonă a teritoriului românesc a făcut parte, pînă în 1918, din trupul imperiului austro-ungar, creația lui Hugo von Hofmannsthal nu a avut, totuși, ecouri de concomitență în presa și literatura română.

Cauzele sînt, desigur, multiple dar înainte de toate trebuie invocată însăși factura operei sale, de fine subtilități, generată de o civilizație crepusculară, ce nu putea să aibă răsunet în sufletul unui popor angajat plenar în lupta pentru cîștigarea libertăților naționale și pentru întregirea statală. După cum, nu în ultimă instanță, trebuie reliefat faptul că, populația românească din vechiul imperiu a fost lipsită de un teatru permanent, profesionist, în limba națională — ceea ce a stăvilit nu numai răspîndirea operei lui Hofmannsthal, dar a împiedicat receptarea sistematică în această parte a țării a multor valori artistice de reputație europeană; teatrul formațiilor de diletanți (ce a funcționat în tot secolul al XIX-lea neputînd asigura decît o preluare parțială a repertoriului clasic universal. A trebuit ca imperiul multinațional austro-ungar să se dezintegreze, pentru ca în noile condiții istorice opera lui Hofmannsthal să-și poată exercita înrîurirea și asupra literaturii române.

A mai fost necesară, apoi, exuberanța creatoare înnoitoare din toate domeniile, de după primul război mondial, ce a avut ca efect de fond nu numai înălțarea ștachetei valorice la culmi abisale, dar și realizarea unei racordări profunde a literaturii și artei românești la mișcarea europeană de idei. Aspirația către simultaneitatea de orientare și creație rămînînd vizibil una dintre tendințele majore ale culturii române în toată perioada interbelică. Se înțelege că în contextul respectiv mișcarea lite-

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 611—617, București, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rar-artistică germană, desfășurată îndeosebi în cele două mari centrale: Viena și Berlin, intră direct în atenția literaților și a oamenilor de artă români. În mod cert, experimentele îndrăznețe de aici — mai ales cele din domeniul dramaturgiei — găsesc ecouri imediate și largi în România, fiind asimilate cu precădere de promotorii expresionismului, aflat în plină înflorire în anii '20.

Reviste de primă însemnătate ca „Gîndirea", „Viața românească", „Contimporanul", „Ideea europeană", „Mișcarea literară" și mai ales „Rampa" oglindesc cu entuziasm mișcarea cultural-artistică din capitala Austriei și Germaniei.

Îndeosebi în „Rampa" apar materiale revelatorii despre noul teatru: cronici dramatice, comentarii, interviuri luate unor personalități marcante, articole de protest precum acela — spre a da un exemplu adecvat — împotriva respingerii de către direcția Burgtheater-ului a piesei lui Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige* („Rampa", 10 iunie 1921, p. 1).

Teatrele, pe de altă parte — tinzînd să țină pasul cu Viena și Berlinul — fac tot mai mult loc în repertoriile lor unor piese germane de succes în patria de origine. Se statornicesc chiar relații de conlucrare între instituțiile teatrale din România și cele din Austria și Germania [1].

La toate cele de mai sus se adaugă, în sfîrșit, faptul, de loc neglijabil, că oamenii noștri de teatru și o parte din spectatorii permanenți ai scenei române sînt familiarizați cu repertoriile teatrelor vieneze, berlineze, salzburgheze, văzute la fața locului, după cum sînt familiarizați cu ceea ce se joacă la Paris și Roma. Încît aspirația sincronizării cu tendințele de acolo și a egalizării din punct de vedere artistic a celor mai bune spectacole trebuie bănuită, chiar atunci cînd nu apare cu evidență.

2. DIFUZIUNEA OPEREI LUI HOFMANNSTHAL ÎN ROMÂNIA

a) OPERA DRAMATICĂ

Pe fundalul întru totul favorabil receptării „teatrului nou" european, începe difuziunea operei lui Hugo von Hofmannsthal în România.

[1] Așa, de pildă, spre a ne opri doar la exemplele cele mai importante, Max Reinhardt admite să se monteze și la București, cu decorurile și indicațiile sale de regie, piese puse de el în scenă la Viena și Salzburg; Karlheinz Martin pune, în 1922, în scenă, la București, două piese de Strindberg (*Pelicanul* și *Rausch* și una de Ossip Dimoff (*Nyu*), Paul Wegener, în 1922, Alexander Moissi, în 1932, întreprind cu trupe germane turnee în România (ultimul jucînd, între altele, în *Jedermanu*, piesă de răsunet a lui Hugo von Hofmannsthal). În noiembrie 1923, Bucureștii și alte cîteva orașe sînt vizitate chiar de o trupă de la Burgtheater din Viena, condusă de Raoul Aslan, actor, pare-se, de origine română, care înfățișează pentru prima dată publicului român piesa *Focul de la Operă (Der Brand in Opernhaus)*, de Georg Kaiser, unul dintre reprezentanții de frunte ai „noii dramaturgii" germane. În sens invers, Soare Z. Soare învață arta regiei timp de un an și jumătate cu Karlheinz Martin la Viena, după care îl secondează chiar pe Reinhardt, vreme de un an și jumătate, la montarea pieselor de succes: *Die Dame Kobold*, *Jedermanu*, *Das Salzburger grosse Welttheater*, în prelucrarea lui Hugo von Hofmannsthal, *Stella* și *Femei frumoase*, de Et. Rey; *Les ratés*, de Henri-René Lenormand, *Visul*, de August Strinberg și *Clavigo* de Goethe. După cum, actori de frunte ai teatrului liric și dramatic joacă pe scene vieneze și berlineze. Așa, de exemplu, în iunie 1924, la Volksoper din Viena, are loc un spectacol cu *Paiațe*, de Leon Cavalo, susținut în exclusivitate de actori români, printre care Viorica Ursuleac, Traian Grozăvescu și Jean Athanasiu. Concomitent, la aceeași operă, Florica Niculescu interpretează rolul Elvirei, din *Lohengrin*, de Wagner.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Desigur, dramaturgul austriac era de mult cunoscut specialiștilor noștri și chiar unei părți a publicului larg. Ținem să menționăm, de pildă, că în primăvara anului 1909, cel puțin spectatorii din Iași luaseră cunoștință de cea mai importantă realizare dramatică a sa, drama *Elektra*, grație turneului trupei franceze conduse de Lugnè-Poë, directorul grupării „Maison de L'Œuvre", din care făceau parte între alții : Cora Laparcerie și Suzanne Désprès [2]. Totuși, până după război, contactul românilor cu opera lui Hofmannsthal a fost absolut accidental, numele său impunîndu-se în conștiințe, într-o primă etapă, prin ecourile indirecte venite mai ales de pe malurile Senei, iar după 1918 prin răsunetul reprezentărilor de la Viena, Berlin, Salzburg și din alte orașe.

Pasul hotărîtor spre cunoașterea operei lui Hugo von Hofmannsthal în România îl constituie, de aceea, reprezentarea dramei sale *Elektra* în stagiunea 1920/1921.

Premiera piesei a avut loc pe scena Teatrului Național din București, în seara zilei de 22 aprilie 1921, într-un spectacol comun cu *Domnișoara Iulia*, de August Strindberg [3]. Piesa s-a jucat în regia lui Victor Eftimiu, directorul, pe atunci, al Teatrului Național din București și prieten cu Hofmannsthal, iar scenografia și costumele au fost executate de pictorul rus G. Pogedaeff (fost colaborator al teatrului „Stanislavski", din Moscova). S-a utilizat pentru acompaniament muzică din opera cu același titlu de Richard Strauss.

Prin punerea în scenă a *Elektrei* și *Domnișoarei Iulia*, Victor Eftimiu urmărea să aducă un „suflu nou" în teatrul românesc — dibuind încă pe o linie marcat tradiționalistă —, să facă, după cum s-a afirmat, „o demonstrație de teatru modern" [4]. Fapt pentru care nu a precupețit nici un efort artistic și financiar. Încît, Hofmannsthal însuși avea să recunoască — după mărturisirea lui Victor Eftimiu — că, la București, *Elektra* a cunoscut „cea mai impresionantă montare" [5].

Deși nu s-au dat decît 12 reprezentații [6], spectacolul cu *Elektra* lui Hugo von Hofmannsthal a avut un răsunet extraordinar în conștiința publică românească. Astfel, Emanoil Bucuța scria în cuvinte înflăcărate, în „Ideea europeană" (24 aprilie — 1 mai 1921) : „E întîia piesă din anul acesta, și de mulți ani, care, prin valoarea intrinsecă, punere în scenă cu măreție decoruri și costume, prin stilul traducerii și prin joc, fulgeră sala cu cel mai prelung din fiorii dramatici. Suflul tragic e atît de vijelios și muzica și versul și umbrele și așteptarea groazei sînt așa de îmbinate, că asculți îndoit în scaun, încruntat, uitat, grăbind aproape cu mîna pe artist să-și zică mai repede partea și nemaijudecîndu-i jocul",

[2] Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, VII, Editura Minerva, București, 1978, p. 641.

[3] Versiunea românească, de înaltă ținută artistică, semnată de Emanoil Ciomac, a fost interpretată, după cum urmează, de: Agepsina Macri-Eftimiu (Elektra), Marioara Zimniceanu (Chrysothemis), Anicuța Cirje-Vlădicescu (Clythemnestra), Fl. Niculescu-Buda (Supraveghetoarea), A. Bujigan (Purtătoarea rochiei), N. Coman (Credincioasa), Tina Ștefănescu (Sclava I), Virginia Gheorghiu (Sclava II), Getta Kernbach (Sclava III), Beatrice Crivețeanu (Sclava IV), Cleo Pan (Sclava V), Aurel Athanasiu (Oreste), Mielu Constantinescu (Aegist), N. Zira (Bătrînul credincios), A. Barbelian (Un tînăr servitor), C. Tocariu (Un bătrîn servitor) și C. Orendi (Bucătarul).

[4] Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. V, Editura Minerva, 1974, p. 254.

[5] Petru Sfetca, *Cu Victor Eftimiu despre Hugo von Hofmannsthal*, în „*România literară*", I, 22 mai 1969, p. 21.

[6] În zilele de 22, 24, 26, 27 aprilie și 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 și 9 mai.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

iar Alex. Călin — notînd (în cronica dramatică din „Rampa", V, nr. 1050, din 25 aprilie 1921, p. 5) că „reprezentația de vineri seara a Teatrului Național este [unul din momentele] care înseamnă o cotitură în teatrul românesc" — sublinia valoarea de excepție a spectacolului, nesfiindu-se să utilizeze termenii superlativi: „Meritul domnului Victor Eftimiu este mare sub raportul acesta [al încercării de a crea o tradiție de teatru clasic], și de numele său va rămîne legat primul spectacol românesc în stil occidental. Căci *Elektra* lui Hofmannsthal are o realizare scenică din cele mai reușite, așa cum numai la marile teatre din străinătate le montează marii regizori". În mod special era relevată de Alex. Călin interpretarea Agepsinei Macri-Eftimiu în rolul titular.

Evident, cu prilejul cronicilor dramatice și a articolelor de prezentare a piesei nu au lipsit cuvintele de elogiu la adresa dramaturgului. Hofmannsthal a fost plasat, astfel, în rîndul celor mai importante personalități dramatice europene, fiind comparat chiar cu Goethe. „Prin concepția modernă și condensarea acțiunii în cadrul unui bun spectacol de teatru — scria, de pildă, Victor D. Bumbești — *[Elektra]* constituie astăzi, alături de *Iphigenia... [Iphigenie auf Tauris]* lui Goethe, cea mai admirabilă tragedie, brodată pe canavaua operelor marilor poeți greci" [7].

După numai două stagiuni de la reprezentarea *Elektrei*, se pune în scenă, tot la Teatrul Național din București, prelucrarea *Die Dame Kobold*, de Hugo von Hofmannsthal, după *La dame duende*, de Calderón de la Barca. Inițiativa îi aparținea, de data aceasta, lui Soare Z. Soare, care îl asistase pe Reinhardt la montarea comediei respective la Redoutensaal, din Viena [8]. De la Reinhardt, Soare Z. Soare păstrează — declarat — soluția decorului mobil, sub formă de panouri, care se schimbă „în fața spectatorilor de către servitori în livrele", creînd impresia unui spectacol de copii în încăperile unui castel [9]. Spectacolul place foarte mult, constituind o reușită desăvîrșită a regizorului, care se afirmă ca una dintre valorile de seamă ale teatrului românesc.

Se pare, însă, că interpretarea, deși a cuprins nume de primă mărime nu a fost la înălțimea concepției regizorale. E observația lui I. M. Sadoveanu, care, criticîndu-i pe actori găsea, în schimb, prilejul să releve valoarea artistică deosebită a prelucrării lui Hofmannsthal. „Piesa transformată astfel — scrie el — înfățișa pe un trup mic, modelat însă de o mînă sigură de meșter mare, un vestmînt amplu și strălucitor. Pe grinzi șubrede, edificiul impunător, dar ușor și plăpînd al acestei piese de glumă veche,

---

[7] „Rampa", V, nr. 1034, 7 apr. 1921, p. 1.

[8] Pregătită cu minuțiozitate, din punct de vedere regizoral și scenografic, piesa era înfățișată publicului, în premieră, la 17 ianuarie 1924, în următoarea distribuție: Agepsina Macri-Eftimiu (Dona Angela), Tanți Bogdan (Dona Beatrice), Toto Ionescu (Isabela), George Vraca (Don Juan), Al. Critico (Don Manuel), Ion Tîlvan (Don Luis), G. Baldovin (Rodrigo), Ion Finteșteanu (Cosme). Traducerea era semnată și de data aceasta tot de Em. Ciomac. Și — coincidență — seria spectacolelor se oprește, ca și în cazul *Elektrei* la 12 reprezentări (care au loc în zilele de 17, 19, 21, 24, 26, 27, 28, 31 ianuarie și 3, 7, 10 și 16 februarie).

[9] Ion Marin Sadoveanu, *„Năluca", după Calderón de Hugo von Hofmannsthal în traducerea domnului Emil Ciomac*, în „Gîndirea", III, nr. 11, 5 februarie 1924, p. 270. Aprecieri favorabile formula și Scarlat Froda, în cronica dramatică din „Rampa" (VII, nr. 1868, 18 ianuarie 1924, p. 5). Totuși el găsea montarea lui Soare Z. Soare înrîurită de viziunea școlii rusești, ceea ce i se părea inadecvat într-un spectacol jucat în spațiul latin.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

minunat împodobite, s-ar fi schimbat iute în scrum, dacă n-ar fi fost durat de mîna unui vrăjitor : Reinhardt" [10] — şi după el Soare Z. Soare, care preia subţirea idee regizorală.

Un răsunet cu totul impresionant a avut în spaţiul românesc misterul medieval *Jedermann*, în prelucrarea lui Hofmannsthal. În decurs de cca. un deceniu, el a fost reprezentat la trei teatre — Teatrul Naţional din Cernăuţi, Teatrul „Vestul Românesc", din Oradea şi Teatrul „Muncă şi voie bună", din Bucureşti —, a beneficiat de interpretarea lui Alexander Moïssi, aflat în turneu în România, în 1932, cu un ansamblu de la Kammerspiele din Berlin, şi a intrat şi în repertoriul diletanţilor, fiind jucat la 12 decembrie 1937 la Rîşnov, de cercul de diletanţi din localitate [11].

Dincolo de interesul viu, manifestat de publicul românesc faţă de acest tulburător mister, se ascunde, însă, entuziasmul unui om — al dramaturgului Victor Ion Popa, care l-a pus în scenă, de fiecare dată cu alte soluţii regizorale, atît la Cernăuţi, cît şi la Oradea şi Bucureşti.

Într-un anume sens, prima montare — aceea de la Cernăuţi din primăvara lui 1928 — porneşte de la sugestia lui Reinhardt, care îşi lua ca fundal al desfăşurării piesei însuşi profilul catedralei din Salzburg. Sugestia regizorului german e dezvoltată, însă, creator de V. I. Popa, care o integrează preocupărilor sale largi faţă de problematica teatrului în aer liber. În versiunea sa regizorală, accentele se mută de la importanţa primordială a decorului natural autentic, către raportul dintre individul-protagonist şi masa de oameni pe care o simbolizează. Fapt pentru care regizorul plasează personajul principal pe fundalul unei figuraţii imense, încercînd să armonizeze jocul într-un ritm sugestiv [12].

Că spectacolul salzburgez a constituit doar un reper şi nu un model urmat cu supunere, se vede şi din nemulţumirile formulate de dramaturgul român la adresa repartizării de către Reinhardt a rolului principal din *Jedermann* lui Moïssi : „L-am văzut pe Moïssi. În afară de arta lui deosebită, nu mi s-a părut un Jedermann ideal. Slab cum e, şi mic, nu putea reda veridic pe cavalerul acela bine trăit. O interpretare ideală cred că-i va da Bulfinski. Are tot ce-i trebuie pentru rolul acesta greu şi splendid".

---

[10] *Ibidem.*

[11] Se pare că *Jedermann* a mai fost interpretat pe scenele româneşti şi de o formaţie de la „Künstlerische Schaubühne" din Berlin, care a jucat, prin 1922—1924, la Cernăuţi. Nu avem însă confirmarea deplină. Vezi informaţia în Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1971, p. 35.

[12] „Primul principiu [al teatrului în aer liber] — declara el într-un interviu — îl voi aplica în *Jedermann (Oricine)* al lui Hofmannsthal. O voi juca curînd între zidurile reşedinţei metropolitane. Acesta e şi principiul. Să folosesc atmosfera zidurilor, cu toate profilele profilate pe zid, toţi jucînd în ritmul unei mulţimi care se mişcă în faţa unei case. Cunoşti *Jedermann*? E o veche legendă care-şi avea corespunzător şi la englezi, în *Everyman*. Am văzut-o montată de Reinhardt, la Salzburg. Am primit atunci o impresie, care m-a determinat s-o joc. Noi, cu credinţa noastră, altfel construită decît cea catolică, sînt sigur că o să resimţim piesa mai legată de sufletul nostru. E în ea o anume sinceritate naivă, primară. Am găsit în ea concepţia blajină a ortodoxismului. Diavolul, în *Oricine*, e un fel de secţie a Divinităţii şi după cum Dumnezeu are dreptul să răspălătească pe cei buni, lui îi revine dreptul de a pedepsi pe cel care s-au purtat prost. Piesa a răsunat în mine exact cum răsună şi credinţa mea. E foarte a zilelor noastre, mai ales în dezechilibrul moral de azi. E în ea opera vieţii, conştiinţa vieţii tale, care te întovărăşeşte în mormînt."(Mircea Ştefănescu, *Medalioane vorbitoare. Victor Ion Popa. O pagină de regie*, în „Vremea", nr. 9, 19 apr. 1928, p. 3).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În primăvara lui 1929, probabil de Paști, misterul era reprezentat la Oradea. Cu acest prilej , „s-a folosit — după cum relevă un istoric de teatru — impresionante și originale efecte de regie [13]. Din distribuție făceau parte, între alții : Ilie Cernea, Gina Sandry, Getta Kernbach, Silvia Fulda și Grigore Vasiliu[-Birlic].

Fascinat de sensurile adînci ale prelucrării lui Hofmannsthal, Victor Ion Popa încearcă mereu noi soluții regizorale de punere în lumină a semnificațiilor întrevăzute. Astfel, la reluarea, la București, în 1938, a spectacolului, „rolul lui Jedermann — pentru că fiecare dintre noi putem privi în sufletul nostru, într-o măsură mai mică sau mai mare, ca într-o oglindă — a fost interpretat alternativ de Toma Dimitriu și Ilie Cernea" [14].

În toate montările lui V. I. Popa s-a utilizat versiunea românească în versuri, realizată de profesorul Constantin Beriariu, fost director al Teatrului Național din Cernăuți [15].

Cît despre ansamblul german de la Kammerspiele din Berlin, el a interpretat — cu Moïssi în rolul principal — *Jedermann*, în zilele de 12, 13 și 14 februarie 1932, pe scena teatrului „Regina Maria" din București, obținînd aprecieri unanime [16].

O altă piesă de Hugo von Hofmannsthal ce a trezit interesul oamenilor de teatru români a fost *Das Salzburger grosse Welttheater*. Înfățișată ca una din „capodoperele literaturii clasice universale", în compania pieselor *Henry IV*, de Shakespeare, *Oedip rege*, de Sofocle și *Tragedia omului*, de Madách Imre, parabola lui Hofmannstahal e prezentată la 2 septembrie 1935 în paginile *Rampei*, ca una dintre lucrările dramatice care vor face parte din repertoriul Teatrului Național din București în stagiunea 1935/1936. Peste 5 luni (la 5 septembrie 1936), cititorii erau anunțați că piesa va fi pusă în curînd în repetiție la Teatrul Național, în regia lui Soare Z. Soare. Se preciza și traducătorul : Ion Marin Sadoveanu. Din păcate, piesa nu a fost pusă în scenă nici în stagiunea 1935/1936, nici ulterior. Motivele ne sînt dezvăluite tîrziu de către Ioan Massoff în vol. VII al amplei lucrări *Teatrul românesc*. Dintr-o adresă a Teatrului Național bucureștean, din februarie 1938, către Societatea română „care făcea legătura cu autori străini" rezultă că piesa „nu s-a putut juca din cauza împrejurărilor politice defavorabile din ultimul timp [17].

---

[13] Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, VI, Editura Minerva, București, 1976, p. 218.

[14] Premiera — care avea de data aceasta loc la 10 noiembrie 1938— , aducea în distribuție, pe lîngă cei doi actori menționați, pe Marcel Enescu, Alexandru Giugaru, Maria Mohor, Nineta Gusti, Maria Antonovna, Fory Eterle, Cezar Rovințescu, Geo Maican, Radu Beligan, Emilia Predescu, Ion Monta, Ion Ille Ion, Maria Sandu, Ion Gheorghiu, Aurel Rogalschi, Constantin Sincu, Sereda Sorbul, Florica Sterescu, Ovidiu Rocos, Vivi Vlasiu, George Bulandra, Ion Iliescu, Gh. Popa-Mija, Ion Livezeanu și Gh. Comănescu (*Idem*, vol. VII, p. —385).

[15] Traducerea, publicată în paginile revistei „Junimea literară" (XIX, nr. 1—4, ianuarie—aprilie 1930), și scoasă și în extras la Editura Glasul Bucovinei (71 p.), reprezintă singura transpunere integrală a vreunei opere dramatice de Hugo von Hofmannsthal tipărită în românește.

[16] În alte roluri apăreau: Rolf Gert (Moartea), Georg Siegel (Vocea lui Dumnezeu), Hugo Schuster (Mammon), Jeny Werner, Grete Viener, Renée Gucik, Gustav Littel, Forster Ludwig, Alfred Kuhne și Richard Metzel, care îndeplinea și funcția de regizor. S-a utilizat înscenarea lui Max Reinhardt.

[17] Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, VII, Editura Minerva, București, 1978, p. 324.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Singurul cîştig al efortului depus atunci îl constituie frumoasa versiune românească în versuri realizate de Ion Marin Sadoveanu, ce se păstrează pînă astăzi, în manuscris, la Biblioteca Academiei Române (Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa V, ms. 6—6 a). Din nefericire, manuscrisul traducerii a suferit în timp numeroase deteriorări şi i s-au pierdut multe foi [18].

Probabil tot din anii 1935—1940 datează şi versiunea românească a piesei *La Vida es sueño*, de Calderón de la Barca, tragedie în 5 acte, în prelucrarea lui Hugo von Hofmannsthal *(Der Turm)*. Traducerea inedită efectuată de I. M. Sadoveanu, probabil cu gîndul de a o introduce în repertoriul Teatrului Naţional din Bucureşti, pe care l-a condus mulţi ani, se păstrează de asemenea la Biblioteca Academiei Române (Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa V, ms. 7) [19].

E ultima tentativă de a pune în scenă la noi vreo piesă de Hofmannsthal. Intrat, în perioada celui de-al doilea război mondial şi imediat după aceea, într-un con de umbră, scriitorul austriac e redescoperit de-abia în ultima vreme. Se pare însă că pe cu totul alte laturi decît cele ale dramaturgiei.

[18] E îmbucurător că un fragment al acestei traduceri a fost utilizat, peste ani, de Televiziunea Română spre a ilustra conferinţa experimentală *Călătoria Mimusului*, ţinută de Ion Marin Sadoveanu, la 11 martie 1963, în cadrul ciclului „Teatrul — artă realistă". Rolurile au fost interpretate, în costume şi în decor adecvat, de actorii: C. Bărbulescu, Eva Pătrăşcanu, Dinu Dumitrescu, Dana Comnea şi Genoveva Preda.

Un alt fragment, însoţit de o succintă prezentare a raporturilor lui I. M. Sadoveanu, cu H. v. Hofmannstahl, a fost publicată de noi în revista „Manuscriptum", nr. 3, 1979.

[19] Actul I a fost publicat, după moartea traducătorului, în revista „Secolul 20" (nr. 2, februarie 1974), într-un număr special, prilejuit de împlinirea a 100 de ani de la naşterea lui Hofmannsthal şi Reinhardt.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CORESPONDENȚĂ PRIMITĂ DE B.P. HASDEU

MIHAI VORNICU

V. BOGIŠIĆ [1]

Paris, le 22 décembre 1877

Cher ami et collègue,

J'ai reçu ces jours-ci votre aimable petit mot et les deux exemplaires du *Programe*[2], dont je vous suis bien reconnaissant. Les 20 exemplaires ne sont pas arrivés à Gerold, et je ne conçois pas comment ils ont pu se perdre, M. Gerold étant d'une exactitude rigoureuse; vous aurez donc la bonté de les reclamer à la poste. D'ailleur [*sic!*], je ne peux pas comprendre que, d'une édition officielle ne coûtant rien, vous vous êtes réservé un tel petit nombre d'exemplaires. Si c'est possible, faites vous en donner encore quelques [illizibil] pour me les envoyer; sans cela, pour l'Europe ce sera un ouvrage inconnu. Avez-vous envoyé quelques exemplaires à Baudouin de Courtenay [3], à Matwielew [4] etc.?

Je vous suis bien obligé des nouvelles sur M. Drinov [5]; quant à M. L., on peut dire avec papa Dante: *non ti curar di lor, ma guarda e passa* [6]. Pour une telle sorte d'individus, moi, je n'ai — à l'imitation de tous les honnêtes gens — que de sentiments correspondants à leurs qualités morales et à leurs procédés. Et M. Cassabianu, que fait-il? Est-il encore à Bucarest ou est-il parti pour la Bulgarie?

Et nunc paulo maiora canamus [7]; car il s'agit du portrait de M-me Hasdeu. Et en effet, il y a trois jours que son portrait est parti de Paris pour Bucarest. „Mais de quel portrait s'agit-il?" — il semble que vous me demandiez. Eh bien, je m'explique: un jour que j'étais chez vous, j'ai pris la liberté de critiquer un peu sans façon le portrait de Madame Hasdeu, qui est au salon, à côté du vôtre. Dès le moment, je me suis considéré comme ayant contracté l'obligation de faire faire un portrait de Madame par mon photographe de Vienne, qui, j'espérais, serait bien meilleure [*sic!*]. D'ailleurs, je désirais vous laisser un souvenir de mon séjour à Bucarest, où je considérais votre maison comme si elle avait été la mienne. A cet effet, Madame Cassabianu m'avait prêtée [*sic!*] la photographie de Madame Hasdeu. Arrivé à Vienne, je n'ai plus trouvé mon ancien photographe, et, n'en pouvant chercher un autre à cause de la brièveté de mon séjour dans cette ville, j'ai dû me décider de le faire faire à Paris. Mais, arrivé dans la capitale française, je trouve ici un jeune compatriote, peintre, et, au lieu de chercher un photographe, il m'était plus facile de commander le portrait au jeune peintre, d'autant plus que je voulais mettre à l'épreuve sa capacité. Quoique son travail est loin de me satisfaire et d'être à la hauteur de l'original, j'ai cru pourtant qu'il vaut une médiocre photographie, et j'ai pris la liberté de vous l'expédier, en vous priant de présenter ce petit tableau à Madame votre épouse, comme un humble hommage de ma part. Je regrette infiniment que le peintre a tellement chiffonné la petite photographie pendant son travail, qu'elle n'est plus présentable. Je suis donc forcé de vous prier à dédommager Madame Cassabianu par une autre photographie de Madame Hasdeu. Je regrette encore plus qu'ayant eu la mauvaise idée d'expédier le tableau directement par le bureau de chemin de fer, au lieu de me servir d'un expéditeur, on n'a pas voulu accepter le payement du transport que jusqu'à la frontière française (s'excusant que les tarifs étrangers ne sont pas connu [*sic!*] au bureau), de manière que vous devrez faire la dépense pour la plus grande partie du trajet fait par le tableau.

J'admire aussi la bravoure [*sic!*] des troupes roumaines, car elles ont fait en effet de [*sic!*] prodiges que personne n'aurait pu supposer d'avance d'une jeune armée [8]. Ici aussi tout le monde en fait des grands éloges. A présent, les Roumains peuvent dire, *mutatis mutandis*,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ce que disaient les Grecs à propos de leur guerre d'indépendance: „Après Missolonghi, nous n'avons plus besoin de chercher nos lettres de noblesse à Marathon". Je peux bien m'immaginer [*sic!*] le chagrin désespérant des [*sic!*] nos amis les Magyars!

Je vous prie de remercier Monsieur le ministre Vitzu[9] de ses attentions bienveillantes envers moi, et de lui présenter mes compliments; je garderai de lui meilleur souvenir.

Et maintenant, en vous priant, cher ami et collègue, de présenter à Madame Hasdeu mes hommages et mille gentilles choses à M-lle Lilica [10], je vous serre cordialement la main.

Tout à vous et de cœur,
V. Bogišić
71, rue des Saints Pères

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXIV, pach. CCCXIX, doc. 1116—1116a

[1] *Valtazar Bogišić* (1837—1908), jurisconsult şi etnograf sîrb de reputaţie europeană, profesor la Universitatea din Odesa, ministru de justiţie în Muntenegru. A publicat studii de drept cutumier şi de istorie a slavilor meridionali, o *Colecţie de cîntece populare sîrbeşti* (1879); autor al codului civil din Muntenegru (1888). Membru corespondent al Academiei franceze de ştiinţe morale şi politice (1888), al Academiei regale de ştiinţe din Belgrad.

[2] B. P. Hasdeu, *Programa pentru adunarea obiceelor juridice ale poporului român*, în „Columna lui Traian", VIII (1877), *8*, p. 407—420, şi *9*, p. 421—447; s-a mai tipărit în *Analele Academiei Române* şi separat, în ediţie oficială.

[3] *Jan—Ignacy Baudouin de Courtenay* (1845—1929), lingvist polonez de origine franceză, profesor la mai multe universităţi din Rusia şi Polonia. A publicat studii de slavistică, dialectologie, lingvistică generală; este autorul teoriei fonemului.

[4] Coautor al chestionarului *Efimenko—Matveev* pentru studierea dreptului cutumier rusesc, publicat sub auspiciile Societăţii geografice din Petersburg (1877).

[5] *Marin Drinov* (1838—1906), istoric şi om politic bulgar, profesor la Universitatea din Harkov; a fost primul preşedinte al Societăţii literare, devenită Academia Bulgară. Studii asupra istoriei bisericii bulgare, slavilor meridionali în epoca bizantină.

[6] „nu te îngriji de ei, ci priveşte şi treci mai departe" (ital.) — versul corect e *non ragionar di lor... (Infernul*, III, 51).

[7] „şi acum să cîntăm puţin despre cele mai importante" (lat.) — dezvoltare a unui hemistih din Vergiliu *(Bucolice*, IV, 1).

[8] Se referă la războiul de independenţă.

[9] *Alexandru Vitzu* (1853—1902), medic român, profesor de fiziologie la Facultatea de ştiinţe din Bucureşti; membru corespondent al Academiei (1897). A publicat cercetări medicale.

[10] Iulia, fiica lui Hasdeu, atunci în vîrstă de 8 ani.

A. J. MICHELET [1]

I

Paris, mercredi [≈ 1 iulie st. v. 1882]

Monsieur, après votre départ, nous avons décidé, M. Monod [2] et moi, que vous aviez droit à la parole de préférence à toutes les autres nations. Mais il faudra ménager les susceptibilités des autres représentants, qui se sont montrés très empressés. Accordez-moi, donc, de commencer ainsi votre discours: M. Michelet étant citoyen roumain [3], non seulement le Parlement de la Roumanie, à l'unanimité, a voulu contribuer à l'érection de son monument, mais il a envoyé officiellement un délégué pour le représenter [4]. J'arrive et je rends hommages en quelques mots etc. Personne dès lors ne trouvera à dire, nous aurons sauvé toutes les convenances [5].

Recevez l'expression de mes sentiments bien sympathiques.

A. J. Michelet

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXI, pach. CCXL, doc. 995

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[1] *Adèle Athénaïs Michelet* (1826—1899), născută Mialaret, a doua soţie a istoricului francez Jules Michelet (1798—1874); fusese institutoare la Viena, şi căsătoria cu Michelet, în 1849, cînd acesta avea 51 de ani, iar ea 23, arată o dragoste romantică, ridicată pe admiraţie, pe care i-a păstrat-o şi după moarte, cultivîndu-i memoria, îngrijind editarea postumă a operei. I se atribuie influenţarea spre misticism liric a lui Michelet, cu care chiar ar fi colaborat la scrieri filozofice şi morale, poeme în proză: *L'Oiseau, La mer, L'Insecte;* sub numele ei a publicat *Mémoires d'un enfant, La nature*, amintiri despre soţul ilustru *(La mort et les funérailles de Michelet)*.

[2] *Gabriel Monod* (1844—1912), istoric francez, profesor la Collège de France; autor a numeroase studii asupra istoriei Franţei. A fost un mare admirator al lui Michelet, despre care a scris două cărţi: *Jules Michelet* (1875), *La vie et l'œuvre de Jules Michelet* (1906). Făcea probabil parte din comitetul de organizare a ceremoniei dezvelirii monumentului lui Michelet, întîmplată la 1/13 iulie 1882, în legătură cu care Athénaïs Michelet poartă corespondenţă cu Hasdeu.

[3] Michelet era cetăţean de onoare al României din 1866, prin decretul Parlamentului român.

[4] La ceremonia din 1/13 iulie 1882, Hasdeu reprezenta oficial guvernul român. La sfîrşitul lunii iunie, mai multe ziare din Bucureşti anunţau plecarea lui Hasdeu spre Paris, petrecută la 28 iun. st. v. Delegarea lui îi stîrnise resentimente lui Odobescu, care, fiind atunci secretarul Legaţiei române la Paris, se considera în drept să aducă omagiul ţării la monumentul lui Michelet. Probabil şi spre a justifica alegerea sa prin strălucirea succesului, Hasdeu a publicat a doua scrisoare a Athénaïsei Michelet în „Românul", XXVI (1882), 25 iulie, p. 554. Ziarele pariziene „Le Temps", „L'Intransigeant" şi „Le Rappel" i-au reprodus discursul.

[5] Discursul lui Hasdeu a urmat imediat după cel al lui Jules Ferry, ministrul instrucţiunii publice.

II

[după 1 iul. st. v. 1882]

Monsieur, je viens d'être extrêmement souffrante; c'est toute mon excuse pour ne point avoir dit encore combien j'ai été touché [1] [sic] de ce que vous avez dit, et si bien, de l'homme de génie, de l'homme...** secourable à tous ceux dont il sentait le mérite et voyait la détresse. Rien n'était plus vrai que vos paroles sur l'unité de la France et de la Roumanie [2], interprétée, lorsque personne ne la sentait encore, par...** *voyant** qui a pris votre cause en main contre la barbarie. Michelet n'eut-il fait autre chose que...** les peuples opprimés [3], par...** il resterait le plus grand, ...** fait entendre. Vous êtes in...**, par la vibration et la chaleur de la pensée. Croyez-moi bien Roumaine [4].

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXI, pach. CCXI., doc. 996

Cartă de vizită MADAME JULES MICHELET, deteriorată parţial.

[1] Fusese atît de „touchée", încît, după cîţiva ani, în 1887, îşi aminteşte de Hasdeu, căci se interesează de fiica şi soţia lui, care locuiau la Paris: „Cette personne ayant parlé de nous à Madame Michelet, celle-ci s'est rappelé ton nom et a témoigné le désir de nous voir. Nous sommes donc allées chez elle". Era o „petite vieille, en robe noire et cheveux blancs"; în conversaţie, văduva lui Michelet îşi arată simpatia pentru România, „une nation aux aspirations nobles et généreuses", şi o sfătuieşte pe Lilia „d'aimer la France, mais de rester Roumaine" (cf. scrisoarea Iuliei către B. P. Hasdeu din 10 ian. 1887, în *Documente şi manuscrise literare*, III, Bucureşti, Ed. Acad., 1976, p. 320).

[2] Iată textul discursului lui Hasdeu, aşa cum a apărut în ziarul „România liberă", VI (1882), *1517*, 11 iulie, într-o corespondenţă de la Paris, semnată Argus (Delavrancea):

---

* Subliniat în text.

** Lacună datorată deteriorării manuscrisului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Domnii mei,

În numele României, viu a face omagiu lui Michelet, una din gloriile Franţei şi care a fost totodată şi cetăţean român. [...] Este imens ceea ce ţara mea datoreşte Franţii; e frumos ceea ce datoreşte lui Michelet. Franţii? da, Franţa ne-a dat mai mult decît un imperiu, ea ne-a dat ceea ce niciodată nu se dărîmă: ne-a dat civilizaţiunea. [...] Cît despre Michelet, el este marele vostru istoric, marele vostru poet; d. Taine a zis-o de mult; dar, mare poet pentru voi, pentru români el a fost mai mult decît atît: el a fost un profet. [...] Şi românii sînt francezi, aş putea să zic că am venit la voi de la voi: de la Bucureşti la Paris; şi salut, salut memoria marelui om care aparţine ambelor Franţe".

[3] Michelet fusese un mare romantic liberal, apărător al naţiunilor asuprite, cu simpatii speciale pentru polonezi — la Collège de France era coleg cu Adam Mickiewicz — şi pentru români (despre legăturile lui Michelet cu românii, vz. I. Breazu, *Michelet şi românii*, în *Studii de literatură română şi comparată*, Cluj, Ed. Dacia, 1973; Elena Piru, *Michelet et les Roumains*, în „Revista de istorie şi teorie literară", 1973, nr. *1*; Marin Bucur, *Documente inedite din arhivele franceze privitoare la români în sec. XIX*, Buc., Ed. Acad., 1969, vol., I, şi *Un défenseur européen des Principautés danubiennes: Michelet*, în „Revue des sciences sociales", 1974, nr. *1*.

[4] „Roumaine", ca soţie a lui Michelet, vz. *supra*, n. 3.

F. MAX MÜLLER [1]

9 Jan. [18] 81

Dear Professor,

I have been waiting and waiting, hoping to receive the *Roumanian Album*[2], which you told me in your letter was ready to appear. But I must wait no longer in order to tell you *how** sorry I was when I heard that you had been in England and I had not had the pleasure of making your personal acquaintance [3]. I shall never forgive the guardian at the British Museum who told you that I was not in England. There were many things I should have liked to hear from you about Romanian language and literature, many things also touching important questions of the Science of Language on which I should have liked to explain to you my meaning more fully. Unfortunately I cannot read Romanian, and I can only guess at your meaning when I do read your writings, but I can see enough to know that you are doing honest, sound and solid work.

As I grow older, I find it necessary contravene *Veda* [4] and to confine myself more and more to religion to keep up with all the *real** progress in Comparative Philology and I often regret that you should hide your eexcellent work under the bushel of the Roumanian language. I know I shall be much absurd and ridiculed for my contribution to your *Roumanian Album*, but, if there is a hope of doing some good, however small, one [ilizibil] never to mind abuse or ridicule. Hoping soon to hear from you, and with many thanks for your photograph and your *Principia* [5]. Believe me

Yours with sincere regard,
F. Max Müller

B.A.R. S 36 (4)/LXXIII

Dragă Profesore,

Am tot aşteptat, sperînd să primesc *Albumul românesc* [2], despre care mi-aţi scris că este gata să apară. Dar nu mai pot aştepta să vă spun cît de rău mi-a părut cînd am auzit că aţi fost în Anglia şi că n-am avut plăcerea să vă cunosc personal [3]. Nu-l voi ierta niciodată pe paznicul de la British Museum care v-a spus că nu sînt în Anglia. Multe aş fi dorit să-mi spuneţi despre limba şi literatura română, şi multe altele, referitoare la probleme importante ale lingvisticii, despre care aş fi vrut să vă expun mai pe larg ideile mele. Din nefericire, eu nu pot citi româneşte, şi abia ghicesc înţelesul cuvintelor dumneavoastră cînd vă citesc scrierile, dar înţeleg destul ca să ştiu că faceţi o operă onestă, solidă şi serioasă.

---

* Subliniat în text.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Înaintînd în vîrstă, cred că e necesar să contrazic *Veda* [4] şi să mă închin tot mai mult credinţei de a fi la curent cu progresele *reale* * ale filologiei comparate şi regret adesea că aţi ascuns excelenta dumneavoastră lucrare sub hăţişul limbii române. Ştiu că voi fi tare absurd şi ridiculizat pentru contribuţia mea la *Albumul românesc*, dar, dacă există speranţa de a face un lucru bun, oricît de mic, trebuie să nu-ţi pese niciodată de injurii şi de ridicol. Sperînd să aflu curînd veşti despre dumneavoastră, cu multe mulţumiri pentru fotografie şi pentru *Principiile* [5] dumneavoastră, vă rog să mă credeţi,

al dumneavoastră cu sinceră stimă,
F. Max Müller

[1] *Friedrich—Max Müller* (1823—1900), lingvist, orientalist şi mitolog german, profesor de limbi şi literaturi moderne, apoi de gramatică comparată (din 1869) la Oxford, mai tîrziu la Strasbourg; a publicat cercetări de indo-europenistică şi mitologie, o ediţie din *Rig-Veda* (1849—1875), studii de „istorie comparată a religiilor".

[2] Se referă la *Albumul macedoromân*, apărut în 1880, la Bucureşti, sub direcţia lui V. A. Urechia. Sumarul aduna texte scurte şi autografe de la personalităţi literaro-ştiinţifice din ţară şi din străinătate (între care Fr. Miklosich, Jan Urban Jarník, Laforgue, Léon de Rosny, E. Picot, Ermiona Asachi — soţia lui Edgar Quinet etc.). Hasdeu publică aici *Românul stă bine înfipt în ambele Dacii;* Max Müller a colaborat cu articolul de vulgarizare lingvistică *Sprache und Sprachen* (autorii scriu fiecare în limba preferată).

[3] La Londra, Hasdeu copiase manuscrisul pe care-l tipăreşte apoi în „Columna lui Traian", 1882—1883, sub titlul *Manuscrisul românesc din 1574 aflător la London, în British Museum.*

[4] *Veda*—cărţi sacre antice indiene, scrise în sanscrită, atribuite zeului Brahma: conţin imnuri religioase, rugăciuni, formule rituale.

[5] B. P. Hasdeu, *Principie de filologie comparativă ario-europee*, Bucureşti, 1875 (cursul de gramatică comparată ţinut de Hasdeu la Universitatea din Bucureşti, în 1874—1875; sumarul analitic al cursului apărea, paralel, în „Columna lui Traian").

ADOLFO MUSSAFIA [1]

Mio riverito Signore!

Accetti i miei più ringraziamenti per l'esimio onore da Lei fattomi nell'associarsi alla dimostrazione d'affetto, di cui venni onorato nell'occasione del sessantesimo anniversario della mia nascita.

Non Le so esprimere di quanta soddisfazione mi riuscì il trovare il riverito Suo nome nell'indirizzo che mi fu presentato. Io sento troppo bene di non aver meritato, nemmeno in piccola parte, sì grande onorificenza, ma altrettanto maggiore è la mia gratitudine per quei benevoli che giudicano con tanta indulgenza quel poco ch'io potei fare in servizio della scienza.

Io non ho mai osato mandarLe le mie povere cose, perchè quasi esclusivamente publicati [*sic*] negli *Atti* della nostra Accademia, a Lei ben noti. Se oggi fo una eccezione, gli è solo colla speranza ch'Ella vorrà benignamente accettare un ricordo d'un Suo fervido ammiratore [2].

Del meraviglioso Suo Dizionario [3] io fo la mia delizia; molto di frequente lo leggo e lo rileggo, traendone sempre nuovo diletto ed abbondante istruzione. Pur troppo non ne possiedo che il primo volume, da Lei cortesemente offertomi.

Io non potei continuare di proposito gli studi a me tanto cari di rumeno; ma il mio amore per la bella lingua e l'interessante letteratura durano inalterati.

Accolga l'espressione della sincera stima del Suo dev[otissi]mo ubb[identissimo] servitore

Adolfo Mussafia

Vienna VIII, Florinngasse 1
7 III [18]95

Arh. St. Buc. fond B. P. Hasdeu, col. XXII, pach. CCLIV, doc. 1015

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Respectatul meu domn,

Primiţi cele mai sincere mulţumiri pentru deosebita cinste pe care mi-aţi făcut-o asociindu-vă la demonstraţia de afecţiune prin care am fost onorat cu ocazia celei de a şaizecea aniversări a naşterii mele.

Nu ştiu să vă exprim cită satisfacţie am încercat găsind respectatul dumneavoastră nume în ceea ce mi-a fost adresat. Simt prea bine că nu am meritat, nici măcar în mică parte, o atît de mare cinstire, dar cu atît mai mare e recunoştinţa mea pentru acei binevoitori care judecă cu indulgenţă acel puţin ce am putut face în serviciul ştiinţei.

Eu n-am îndrăznit niciodată să vă trimit sărmanele mele lucruri, fiindcă au fost aproape exclusiv publicate în *Actele* Academiei noastre, binecunoscute de d-voastră. Dacă astăzi fac o excepţie, aceasta e numai cu speranţa că veţi binevoi să acceptaţi o amintire de la un înfocat admirator al domniei-voastre [2].

Din minunatul dumneavoastră *Dicţionar* [3] îmi fac o desfătare; foarte des îl citeac şi recitesc, trăgînd din el mereu nouă plăcere şi bogată învăţătură. Din păcate, nu posed decît primul volum, oferit cu amabilitate de dumneavoastră.

N-am putut să continui în mod serios studiile de română, atît de dragi mie; dar dragostea mea pentru frumoasa limbă şi interesanta literatură rămîn inalterate.

Primiţi expresiunea sincerei preţuiri a prea devotatului şi prea supusului d-voastră servitor

Adolfo Mussafia

[1] *Adolfo Mussafia* (1835—1905), lingvist austriac; profesor de italiană şi filologie romanică la Universitatea din Viena. A publicat cercetări asupra dialectelor italiene, vechii spaniole, catalanei, studii de literatură comparată asupra unor teme medievale (*Legendele Maicii Domnului. Semnul crucii*), o *Gramatică italiană*.

[2] Publicase în „Deutsche Literaturzeitung", la 22 aprilie 1882, o recenzie foarte favorabilă la ediţia lui Hasdeu *Psaltirea românească din 1577 a diaconului Coresi* (Bucureşti, 1881).

[3] *Etymologicum Magnum Romaniae*; vol. I apăruse în 1887 (pe foaia de titlu, 1886), II în 1889, şi III în 1895 (pe foaia de titlu, 1893).

I. ŠIŠMANOV [1]

Cher maître,

J'ai été malheureusement empêché par une grave maladie de ma femme de vous répondre plutôt, mais ce qui m'attriste plus encore, c'est que toutes mes recherches sur la correspondance du patriarche Euthymios avec votre métropolitain Anthime [2] et avec le supérieur Nicodème ont été vaines.

N'auriez vous donc pas l'obligeance de m'indiquer exactement où se trouve l'original de la dite correspondance, aprés quoi je me chargerais avec le plus grand plaisir de vous procurer une copie. Autant que je me souviens, Syrkou en parle dans son ouvrage sur le patriarche Euthymie [3]. En aurait-il, peut-être, les textes authentiques?

Q[uel]ques études sur le folklore des peuples balcaniques que j'ai commencées me font douloureusement sentir l'absence de recueils etnographiques roumains. Connaissant votre inépuisable amabilité, je me permets de vous demander comment pourrais-je me procurer une collection complète des plus importants recueils de chansons et contes roumains. Je ne vous envoie pas la liste — vous les connaissez mieux que moi.

Peut-être voudriez-vous me recommander une librairie à Bucarest qui se chargerait de mes commandes. L'achât par l'intermédiaire des antiquariats de Leipsick [*sic!*] n'est pas toujours commodes [*sic!*], outre cela on demande parfois des prix phantastiques [*sic!*]. Un petit exemple: dernièrement, Harrassowiz [4] m'a livré Mihail Canianu [5], *Poezii populare (Doina)* de la collection Şaraga, pour 5 francs, tandis que le prix est indiqué avec *1 leu**!

* Subliniat în text.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

En vous remerciant d'avance pour l'obligeance, je vous prie, cher maître, de disposer toujours de mon temps pour vos renseignements.

Tout à vous
Šišmanov

Sofia, 8/20 III 1897

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVII, pach. CCCLXXXV, doc. 1300

[1] *Ivan D. Šišmanov* (1873—1928), istoric literar şi filolog bulgar, unul din fondatorii Universităţii din Sofia, unde a predat literatura comparată; ministru al instrucţiunii publice. A publicat *Studii asupra renaşterii bulgare* (sec. XVIII—XIX), ediţii de texte.

[2] Mitropolitul Antim Ivireanul.

[3] *Polihron Strcu* (1855—1905), slavist de origine română, profesor de română la Universitatea din Petersburg; lucrarea pomenită este teza de doctorat a acestuia.

[4] *Otto Harassowitz*, librar-editor din Leipzig; la el îşi tipărise Hasdeu *Cuvintele din bătrîni*.

[5] *Mihail Canianu*, pseudonimul lui *Moritz Cahanc* (1867 — 1933), folclorist şi publicist. A publicat dicţionare geografice (în colaborare cu A. Candrea), culegerea folclorică *Poezii populare, doine, culese şi publicate întocmai cum se zic* (Bucureşti, 1888), studii asupra descîntecelor. Traducător din Dostoievski şi Sienkiewicz.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

G. CĂLINESCU : UN ARTICOL DE ENCICLOPEDIE ITALIANĂ DESPRE EMINESCU

LUMINIȚA BEIU-PALADI

Cel mai mare poet român a fost cunoscut în Italia încă din ultimele decenii ale secolului trecut: de la traducerile lui Marco Antonio Canini din antologia *Libro dell'amore* (Veneția, 1885 — 1890), la cele ale lui Pier Emilio Bosi, însoțite de o prezentare concentrată a poetului (1906), sau la capitolul dedicat lui Eminescu de Romeo Lovera în volumul *La letteratura romena* (1908). După primul război mondial, exegeza eminesciană în limba italiană cunoaște o primă contribuție de seamă prin studiul lui Carlo Tagliavini, *Michele Eminescu*, publicat în „L'Europa Orientale" (Roma, III, 1923, nr. IX—X—XI, p. 745—801), și mai ales prin excelenta prefață a lui Ramiro Ortiz la volumul său de traduceri *Poesie. Prima versione italiana dal testo rumeno* (G. C. Sansoni editore, Firenze, 1927), intitulată *Eminescu: il poeta rumeno della foresta e della polla* (Eminescu: poetul român al pădurii și al izvoarelor) [1].

Studiul și traducerea lui R. Ortiz, în genere bine primite de critica italiană și de cea română, au fost comentate cu multă căldură de G. Călinescu, cel mai drag dintre foștii studenți ai profesorului italian. Analizei acestei din urmă contribuții i se datorează două din primele articole scrise de G. Călinescu despre poetul căruia îi va înălța cîțiva ani mai tîrziu un monumental edificiu critic. După articolul *Mihail Eminescu (Glosse)*, publicat în „Sinteza" (1927, nr. 2, p. 1—3), în care — trebuie s-o subliniem — singurul poet străin comparat cu Eminescu este Leopardi, Călinescu dedică două ample recenzii traducerii lui R. Ortiz. Prima, *Eminescu în italieneşte* („Viața literară", II, nr. 67, 24 decembrie 1927, p. 1), se ocupă în profunzime de traducerea italiană, subliniindu-i incontestabilele merite artistice. Din introducere reține ideea unui „Eminescu păduratec", idee dezvoltată apoi în cea de-a doua recenzie, *Eminescu în limba italiană* („Politica", II, nr. 481, 24 decembrie 1927, p. 2), unde este evidențiată semnificația sau mai degrabă responsabilitatea prezentării unui mare poet național în fața străinătății: „[...] în locul unui Eminescu atins de manie ambulatorie, a înfățișat cititorului italian un Eminescu mai adevărat, mai românesc, mai în spiritul poeziei populare de care s-a apropiat în teme și în prietenia cu Creangă, un Eminescu frenetic de libertate, de cîmpuri și pădure" [2]. Preocupat de imaginea pe care critica italiană și-o formase despre publicarea poeziilor lui Eminescu în limba lui Dante, G. Călinescu traduce recenzia lui Alfredo Grilli, apărută în publicația romană „Lavoro d'Italia" (13 aprilie 1928), sub titlul *Critica italiană despre Eminescu. O tragedie trăită: Poezia și viața lui Eminescu* („Viața literară", III, nr. 83, 3 mai 1928, p. 3). În aceeași revistă publică un grupaj, *Presa italiană despre Eminescu*, spicuind ideile mai interesante din alte 5 recenzii apărute în diferite ziare italienești („Corriere Padano", „Stato" din Neapole, „Giornale d'Italia" din Roma, „Gazzetta di Venezia" și „Tempio" din Palermo), toate elogioase (în „Viața literară", III, nr. 85, 19 mai 1928, p. 3).

Legăturile strînse dintre Ramiro Ortiz și G. Călinescu, excepționala prețuire pe care profesorul italian l-a arătat-o întotdeauna elevului său preferat, au stat la baza unui fapt de istorie literară, încă nesemnalat de cercetători: la recomandarea lui Ortiz, este publicat în *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (vol. XIII, 1932, p. 915), cunoscută îndeobște sub numele de *Enciclopedia Treccani*, articolul *Eminescu, Mihail*, sub iscălitura lui „Gh. C.". În lista colaborato-

---

[1] Șt. Cuciureanu, *Eminescu în Italia*, în vol. *Mihai Eminescu în critica italiană*, texte alese și traduse de Radu Boureanu și Titus Pârvulescu, Editura Junimea, Iași, 1977, p. 10—19.

[2] Cele două recenzii au fost reproduse în vol.: G. Călinescu, *Mihai Eminescu (studii și articole)*, ediție îngrijită, postfață și bibliografie de Maria și Constantin Teodorovici, Editura „Junimea", Iași, 1978, p. 15—21.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rilor din acest volum, la p. XV, apare menţionat: „Gh. C. Gheorghe Călinescu, Bucarest: *Letteratura romena*". Deşi era un bun cunoscător al limbii italiene, Călinescu a scris, cu siguranţă, acest articol în românește, căci în colaborările sale cu Italia a preferat un traducător italian, care de multe ori a fost chiar Ramiro Ortiz. Iată, de exemplu, o scrisoare din 13 martie 1931, primită de la R. Ortiz: „Caro amico, può scrivermi poche pagine riassuntive con un elenco cronologico dei missionarii italiani, specie francescani in Rumania, possibilmente con un accenno alle chiese ed altri edificii da loro edificati. [...] *Naturalmente lo scritto sarà firmato da lei ed io non farò che tradurlo in italiano*" [3] (s. n.). S-ar putea ca şi articolul din enciclopedia italiană să fi fost tradus de R. Ortiz, în ciuda unei greşeli provenite din confuzia a două nume de oraşe, care s-a strecurat în textul italian, greşală greu de admis la un bun cunoscător al ţării noastre cum era R. Ortiz.

Reproducem articolul lui Gh. Călinescu din *Enciclopedia Treccani*, însoţindu-l de traducerea noastră, rămînînd regretul de a nu avea la dispoziţie textul original călinescian:

EMINESCU, MIHAIL. — Poeta romeno, nato a Botoşani (Moldavia) il 15 gennaio 1850 secondo l'atto di nascita, il 20 dicembre 1849 secondo la testimonianza del padre. A Ipoteşti (Botoşani) l'E. passa la fanciullezza, e nell'educazione paterna trova il primo impulso agli studî; a Cernauţi (1858—1860) compie le classi elementari e inizia gli studî ginnasiali. Vi ritorna nel 1864, dopo un tentativo di fuga, e nello stesso anno assiste con entusiasmo alle rappresentazioni teatrali della compagnia diretta dall'attrice Fanny Tardini—Vlădicescu, con la quale sembra fuggisse per tornare — insieme con la compagnia — a Botoşani, dove resta come „praticante" alla prefettura fino al marzo del 1865. Ma ricomincîano i vagabondaggi e la vita irregolare, finché lo ritroviamo facchino nel porto di Galatz *(sic!)*, dove una compagnia teatrale lo prende con sé come suggeritore. A Bucarest questo strano ex-facchino, il quale in una sporta, che rappresentava tutto il suo bagaglio, conservava religiosamente le opere del Goethe e dello Schiller in tedesco, fu scritturato dalla compagnia Pascali con cui fece nel 1868 e 1869 una *tournée* in Transilvania e attraverso tutta la Romania. Nell'autunno del 1869 i genitori riescono a farlo tornare a casa e lo mandano a Vienna, dove, non possedendo il diploma di licenza liceale, s'iscrive come „uditore" alla facoltà di filosofia. Da Vienna manda delle poesie alle *Convorbiri Literare* (Conversazioni letterarie) ed entra così in contatto col circolo della *Junimea* (Gioventù). Da questo momento la sua reputazione letteraria cresce di giorno in giorno fino a divenire celebrità nel giro di pochi anni. Nel 1872 parte per Berlino per conseguire il dottorato che gli avrebbe dovuto fruttare una cattedra universitaria, ma nel 1874 rinunzia al suo progetto. Di ritorno a Iaşi fu nominato bibliotecario di quella università (1874—1875), e poi ispettore scolastico (1875—1876). Destituito per vendetta politica, fece per qualche tempo il giornalista a Iaşi *(Curierul de Iaşi*, 1876—77) e a Bucarest *(Timpul*, 1877—83), vivendo una vita di stenti e miseria, finché nel 1883 impazzisce. Gli ultimi anni, finché in un manicomio un altro pazzo lo uccide fracassandogli il cranio (1889), sono una lunga e dolorosa agonia: in questo stato passava nel 1884 per Venezia e Firenze.

La poesia dell'E. si nutre del romanticismo francese (Vigny, Lamartine, Hugo) e soprattutto tedesco (Lenau, Heine, G. Keller), e nel suo complesso svolgimento presenta tre aspetti in certo modo contraddittori: in un primo momento pare prevalere l'atteggiamento del poeta filosofo pessimista, imbevuto di Schopenhauer e dei *Veda*, per cui la vita „è un sogno dell'inesistenza" e il supremo desiderio consiste nel Nirvana. Ma nello stesso tempo si afferma come spirito satirico in poesia e combattivo in giornalismo, movendo da un punto di vista conservatore: le vere classi autoctone sono quella *boiereasca* e quella dei contadini; la borghesia è allogena; il liberalismo distrugge il vigore della nazione e snatura le sue istituzioni. Il terzo periodo è quello delle romanze con il commento di melodie apparentemente facili, che i membri della *Junimea* cantavano in coro. Ma se complessivamente la filosofia appare superficiale, com'è del resto naturale, non essendo E. un creatore di sistema, e la poesia satirica appare violenta e prosaica, e quella erotica facile e troppo cantabile, in realtà c'è qualcos'altro che può sfuggire a chi non conosce l'intima natura del linguaggio romeno: un'assidua tensione verso la „poesia pura" inenarrabile, una commovente armonia interna che trasfigura il pensiero e l'invettiva. Per conseguire questa tecnica d'arte l'E. ha creato un'alchimia verbale sconosciuta fino a lui: con un procedimento sapiente, paziente, ha tratto dall'idioma romeno di tutte le provincie una lingua soave, piena di finezze e di vigore, dando alla patria l'unità linguistica. Noto anche all'estero è il romanzo *Geniu pustiu* (Genio solitario).

---

[3] „Dragă prietene, poţi să-mi scrii cîteva pagine rezumative cu o listă cronologică a misionarilor italieni, îndeosebi franciscani în România, dacă e posibil cu referire la bisericile şi alte edificii ridicate de ei. [...] Desigur că cele scrise vor fi semnate de d-ta iar eu nu voi face decît să le traduc în italieneşte" (scrisoare aflată în Arhiva Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", Inv. 2058).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

EDIZ.: Un'antologia delle poesie dell'E., è stata curata da T. Maiorescu (*Poezii*, Bucarest 1883, con numerose ristampe); l'ediz. migliore è quella curata da G. Ibrăileanu (*Poezii*, Bucarest 1930).

BIBL.: T. Maiorescu, *E. şi poeziile lui*, în *Convorbiri Literare* del 1° novembre 1889; I. Scurtu, *M. E'. Leben und Prosaschriften*, Lipsia 1903; N. Zaharia, *M. E.*, Bucarest 1912; una bibliografia e una biografia nella prima trad. italiana delle *Poesie di M. E.* di R. Ortiz (Firenze 1928); C. Tagliavini, *M. E.*, in *Europa Orient.*, Roma 1923; T. Vianu, *Poezia lui E.*, Bucarest 1930.

Gh. C. [4]

---

[4]Eminescu, Mihail — Poet român, născut la Botoşani (Moldova) la 15 ianuarie 1850 conform actului de naştere, la 20 decembrie 1849 după mărturia tatălui. E. îşi petrece copilăria la Ipoteşti (Botoşani) şi-şi află primul imbold spre studii în educaţia părintească; la Cernăuţi (1858—1860) urmează clasele elementare şi începe studiile gimnaziale. Se reintoarce aici, după o încercare de fugă, şi în acelaşi an asistă cu entuziasm la reprezentaţiile teatrale ale trupei conduse de actriţa Fanny Tardini-Vlădicescu, după care s-ar părea că a fugit pentru a se întoarce — împreună cu trupa — la Botoşani, unde rămîne ca „practicant" la prefectură pînă în mai 1865. Reîncep însă hoinărelile şi viaţa dezordonată, pînă cînd îl regăsim hamal în portul Galaţi [de fapt: Giurgiu — n. n.], unde o trupă teatrală îl ia cu ea ca sufleur. La Bucureşti, acest neobişnuit fost hamal, care într-un geamantan, ce reprezenta tot bagajul său, păstra cu religiozitate operele lui Goethe şi Schiller în germană, a încheiat un contract cu trupa Pascali, cu care a făcut în 1868 şi 1869 un turneu în Transilvania şi în întreaga Românie. În toamna lui 1869 părinţii reuşesc să-l readucă acasă şi îl trimit la Viena, unde neavînd diploma de bacalaureat, se înscrie ca „auditor" la facultatea de filosofie. De la Viena trimite poezii la *Convorbiri literare* şi intră astfel în contact cu cercul *Junimii*. Din acest moment reputaţia sa literară creşte din zi în zi, sfîrşind prin a deveni o celebritate în decursul a cîţiva ani. În 1872 pleacă la Berlin să-şi ia doctoratul, care i-ar fi adus o catedră universitară, dar în 1874 renunţă la proiectul său. Reîntors la Iaşi a fost numit bibliotecar al Universităţii (1874—1875) şi apoi revizor şcolar (1875—1876). Destituit din răzbunare politică, fu pentru un timp ziarist la Iaşi (*Curierul de Iaşi*, 1876—1877) şi la Bucureşti (*Timpul*, 1877—1883), ducînd o viaţă de privaţiuni şi mizerie, pînă cînd în 1883 înnebuneşte. Ultimii ani, înainte ca un alt nebun într-un ospiciu să-l ucidă sfărîmîndu-i craniul (1889), sînt o lungă şi dureroasă agonie: în această stare trecea în 1884 prin Veneţia şi Florenţa.

Poezia lui E. se nutreşte din romantismul francez (Vigny, Lamartine, Hugo) şi mai ales german (Lenau, Heine, G. Keller) şi în evoluţia sa complexă prezintă trei aspecte oarecum contradictorii: la început pare să predomine atitudinea poetului filosof pesimist, plin de Schopenhauer şi de *Vede*, pentru care viaţa „e un vis al neființei" iar suprema aspiraţie se împlineşte în Nirvana. Dar în acelaşi timp se afirmă ca spirit satiric în poezie şi polemic în ziaristică, pornind de la un punct de vedere conservator: adevăratele clase autohtone sînt cea boierească şi cea ţărănească; burghezia e alogenă; liberalismul distruge vigoarea naţiunii şi îi denaturează instituţiile. A treia perioadă este cea a romanţelor acompaniate de melodii aparent uşoare, pe care membrii *Junimii* le cîntau în cor. Dar dacă în ansamblu filosofia apare superficială, cum e firesc dealtfel, E. nefiind un creator de sistem, iar poezia satirică apare violentă şi prozaică, cea erotică uşoară şi prea melodioasă, în realitate mai există şi altceva, care poate scăpa celui ce nu cunoaşte natura intimă a limbii române: o aspiraţie continuă către „poezia pură", inefabilă, o emoţionantă armonie internă care transfigurează gîndul şi invectiva. Pentru a obţine această tehnică artistică E. a creat o alchimie verbală necunoscută pînă la el: printr-un proces savant, răbdător, a extras din fiecare grai al tuturor provinciilor româneşti o limbă suavă, plină de subtilitate şi de vigoare, dînd patriei unitatea lingvistică. Cunoscut şi în străinătate este romanul *Geniu pustiu*.

Ediţii: O antologie din poeziile lui E. a fost îngrijită de T. Maiorescu (*Poezii*, Bucureşti 1883, cu numeroase reeditări); cea mai bună ediţie este cea îngrijită de G. Ibrăileanu (*Poezii*, Bucureşti 1930).

Bibl.: T. Maiorescu, *E. şi poeziile lui*, în *Convorbiri literare* din 1 nolembrie 1889; I. Scurtu, *M. E.' Leben und Prosaschriften*, Leipzig 1903; N. Zaharia, *M. E.*, Bucureşti, 1912; o bibliografie şi o biografie în prima traducere italiană a *Poeziilor lui M. E.* de R. Ortiz (Firenze 1928); C. Tagliavini, *M. E.*, în *Europa Orientale*, Roma 1923, T. Vianu, *Poezia lui E.*, Bucureşti 1930.

Gh. C.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din bibliografia anexată la sfîrşitul articolului, care include şi studiul lui T. Vianu apărut în 1930, şi dintr-o scrisoare a lui Giovanni Gentile, datată 12 octombrie 1931, în care i se cerea lui Călinescu numele de botez pentru a completa lista colaboratorilor [5], putem situa redactarea articolului în perioada 1930—1931, ani în care au apărut în periodice articolele: *Opinii asupra lui Mihail Eminescu* („Vremea", IV, nr. 182, 9 aprilie 1931, p. 25) şi *Pentru o biografie a lui Eminescu* („Vremea", IV, nr. 184, 26 aprilie 1931, p. 7—8), precum şi cîteva fragmente sau chiar capitole din *Viaţa lui Mihai Eminescu* [6]. Articolul din enciclopedia italiană este deci contemporan cu faza elaborării primului dintre monumentele ridicate de Călinescu „Luceafărului" poeziei româneşti.

Redactat pentru un public străin, textul lui G. Călinescu îl încadrează pe poet în mişcarea romantică europeană, scoţînd în evidenţă trăsăturile originale ale operei sale, văzută într-o inextricabilă sinteză cu viaţa sa, ca împlinire a unui destin damnat. Şi e de remarcat că încă în acest text pot fi decelate marile intuiţii ale exegezei călinesciene din *Opera lui Mihai Eminescu*, privitoare la metaforizarea filosofiei, la alchimia verbului eminescian şi la farmecul cantabilităţii.

Cu siguranţă că articolul de enciclopedie al lui Călinescu a fost bine primit în Italia, întrucît R. Ortiz îi solicită colaboratorului său şi alte contribuţii la *Enciclopedia Treccani*. Aşa cum rezultă din scrisoarea datată 4 februarie 1932 [7], el îi încredinţează articolele despre Octavian Goga şi Emil Girleanu, care ar fi urmat să apară în volumul XIV, în curs de tipărire. G. Călinescu nu a redactat cele două articole, iată de ce scriitorii ceruţi n-au mai fost incluşi în acel volum din enciclopedie. Goga va fi redactat de Ortiz mai tîrziu şi publicat în *Appendice* (1938). R. Ortiz îi mai solicită un articol, de data aceasta mult mai important, despre *Letteratura romena*, într-o scrisoare purtînd data de 4 martie 1933 [8], care ar fi trebuit să fie predat pînă la 15 aprilie 1934. Călinescu nu a elaborat nici acest articol, care apare în vol. XXX al enciclopediei (1936) sub semnătura lui Ramiro Ortiz. Şi totuşi profesorul nu s-a arătat supărat pe discipol, de aceea întîlnim în această succintă panoramă a literaturii române din enciclopedie următoarele rînduri: „Tra i giovanissimi critici vanno menzionati Ion Trivale seguace del Dragomirescu e morto combattendo per la patria; Pompiliu Constantinescu, seguace del Lovinescu, e soprattutto Gheorghe Călinescu, la cui recentissima *Viaţa lui Eminescu* è un capolavoro di serietà scientifica e di buon gusto" (p. 34) [9].

Aprecierea profesorului italian pentru G. Călinescu, din prestigioasa enciclopedie, constituie o mărturie în plus a unei afecţiuni niciodată dezmînţite, explicînd totodată raţiunile adînci tare l-au împiedicat pe tînărul critic să mai colaboreze cu articole despre alţi scriitori români, într-o vreme în care era angajat cu toate forţele în ridicarea nepieritorului monument eminescian. Cu atît mai mult această succintă sinteză timpurie despre poetul numit în ultima conferinţă din 1964 — „nepereche", nu poate lipsi din înţelegerea evoluţiei ideilor călinesciene asupra lui Eminescu.

---

[5] Arhiva Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", inv. 2404.

[6] V. Bibliografia din vol.: G. Călinescu, *Mihai Eminescu (studii şi articole)*, ed. cit., p. 292—293.

[7] Arhiva Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", inv. 2044.

[8] *Ibidem*, inv. 2039.

[9] „Printre criticii foarte tineri trebuie menţionaţi Ion Trivale, urmaş al lui Dragomirescu şi mort pe cîmpul de luptă; Pompiliu Constantinescu, urmaş al lui Lovinescu, şi mai ales Gheorghe Călinescu, a cărui foarte recentă *Viaţă a lui Eminescu* este o capodoperă de seriozitate ştiinţifică şi de bun gust".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Marcel Proust, *Correspondance*, Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Librairie Plon, Tome I, 1970; tome II, 1976; tome III, 1976; tome IV, 1978; tome V, 1979; tome VI, 1980

Cele şase volume de corespondenţă Marcel Proust, pe care ne propunem să le prezentăm, nu constituie o lucrare încheiată. În primele trei, corespondenţa este grupată cronologic, mai mulţi ani la un loc, după cum urmează: vol. I — 1890—1895 (scrisori din copilărie şi adolescenţă, epoca serviciului militar, a ezitărilor în alegerea unei cariere, a frecventării saloanelor literare, a celor dintîi eseuri din volumul *Les Plaisirs et les Jours* şi a exersărilor pentru romanul *Jean Santeuil*); vol. II — 1896—1901 (ani deosebit de preţioşi pentru afirmarea personalităţii sale, cînd îşi publică eseurile în volum şi lucrează la primul său roman, pe care nu îl poate termina, în schimb se preocupă de Ruskin); vol. III — 1902 — 1903 (ani bogaţi în evenimente, dueluri, iubiri, drame, călătorii, prime colaborări la revista „Le Figaro"). Începînd de la al IV-lea, este necesar cîte un volum pentru scrisorile unui singur an: vol. IV — 1904 (anul Ruskin, după opinia specialiştilor, cînd corespondenţa abundă în detalii asupra traducerii cărţii *Bible d'Amiens*, cît şi pregătiri în vederea traducerii volumului *Sésame et les lys*: frecvente sînt datele despre sănătatea precară, stînjenitoare pentru activitatea sa de publicist, colaborator la revistele „Le Figaro" şi „La Renaissence latine"); vol. V — 1905 (perioada premergătoare romanului *À la recherche du temps perdu*, cînd toate relaţiile, toate faptele par să se grupeze ca nuclee ale viitoarelor scene ori capitole ale acestuia); vol. VI — 1906 (în continuare, aluzii la diferite episoade din viaţa care îşi vor lăsa amprenta în opera viitoare: suferinţe fizice, neliniştî provocate de boala mamei, nevoia de a se izola după mari lovituri, participarea emoţională la ultimul act al „afacerii Dreyfus", sensul pe care-l dă romancierul mutărilor dintr-o locuinţă în alta).

Anul de apariţie a volumului VI este 1980. Nu cunoaştem cum şi-a programat Plon editarea în timp a fondului documentar Proust, dar publicarea acestuia, începută în 1970 de profesorul de literatură franceză de la universitatea din Illinois (Urbana), Philip Kolb, presupune ani de elaborare. Romancierul francez a trăit pînă în noiembrie 1922, iar corespondenţa sa nu şi-a încetinit ritmul pe parcurs. Dimpotrivă.

Ediţia de faţă este rezultatul a peste treizeci de ani de frecventare a operei proustiene de către Philip Kolb, şi a tot ceea ce este legat de aceasta. El începe prin a stabili bazele cronologiei proustiene într-o teză de doctorat la Harvard. Academia franceză premiază în 1951 rezultatele cercetării, publicate sub titlul *La Correspondance de Marcel Proust, chronologie et commentaire critique*. Pînă la ediţia de faţă, căreia Academia franceză îi decernează în 1976 „Marele Premiu", acelaşi autor publică mai multe culegeri de scrisori ale lui Marcel Proust: *Correspondance avec sa mère, Correspondance avec Jacques Rivière, Lettres à Reynaldo Hahn, Choix de lettres, Lettres retrouvées*. Beneficiind de fondul universităţii din Illinois, deosebit de bine dotat, cît şi de preţuirea nepoatei romancierului, D-na Suzy Mante-Proust, prin intermediul căreia ajunge la documentele familiei, Philip Kolb pune în circulaţie o seamă de inedite: scrisori, articole de critică literară şi artistică, portrete de scriitori, însemnări ocazionale, grupate în volumul *Textes retrouvés*, cît şi nuvela *l'Indifférant*, „une nouvelle perdue et retrouvée", pentru prima oară publicată de Gallimard în 1978. Philip Kolb este şi autorul volumului *Historique de Jean Santeuil*.

Temeinicia studierii de către autorul ediţiei, deopotrivă a corespondenţei şi a operei literare, implicit a epocii, cu oameni şi evenimente, toate cu ecou, atît în scrisori cît şi în roman, amplifică interesul faţă de fondul de documente propriu-zis. Acesta se vădeşte copleşitor. Şi în ceea ce priveşte volumul — primele şase volume depăşesc cifra de 1500 scrisori. Şi în ceea ce priveşte fondul. Deoarece corespondenţa se constituie în ultimă instanţă ca unul din jurnalele de creaţie ale secolului nostru, de maximă expresivitate. Sînt motive care, socotim, îndreptăţesc optarea noastră pentru o lucrare încă în curs de publicare. Îndreptăţire accentuată, din punctul nostru de vedere, de faptul că o considerabilă parte a corespondenţei este purtată de romancierul francez cu prieteni români. Şi mai ales că această corespondenţă nu este întîmplătoare. Ea dezvăluie, dincolo de prietenie, dialogul purtat de Proust cu oameni de cultură, fraţii Emmanuel şi Antoine Bibescu, Elena Caraman-Chimay, Constantin Brancovan, cît şi cu poeta Anna de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Noailles, pe marginea romanului său. Pe fiecare îi implică nu numai în problemele teoretice de creație, în discuții despre arta romanului, ci apelează la cunoștințele și sensibilitatea lor pentru îmbunătățirea textului, dar și la relațiile lor în vederea publicării romanului. Și ceea ce merită atenție, atît ca relație umană și cu atît mai mult ca artă, romancierul le împrumută gesturi, trăsături fizice și morale, obiceiuri, mod de exprimare, pentru unele dintre personajele sale. Mulți români sînt pomeniți în corespondență, chiar cînd Proust nu li se adresează direct, perioade considerabile din viața sa stînd sub semnul legăturilor stabilite cu aceștia.

Așa cum am mai spus, ediția de față este alcătuită cronologic. Este amănunt de reținut, deoarece culegerile care au premers acesteia, datorate lui Kolb, au alt criteriu de organizare, acel al grupării scrisorilor după persoana cărela i-au fost adresate. În cazul lui Proust, întreprinderea este deosebit de anevoioasă pentru că el își datează arareori corespondența. Numai cunoașterea amănunțită, de profunzime, a faptelor a putut duce la evitarea erorilor, de asemenea, capacitatea de asociere a editorului, sensibilizarea lui la tot ce reprezintă relația între viață și autorul său. Tocmai de aceea este prețioasă, pentru cercetătorul fenomenului Proust, corijarea adusă de Kolb ediției de corespondență Bibescu *(Lettres de Marcel Proust à Bibesco*, Lausanne, 1949), adesea supusă unor neașteptate intervenții în text, unor datări fanteziste. De aici înainte, orice studiu despre creatorul lui Swann nu poate să nu țină seama de semnalările lui Kolb pentru a respecta autenticitatea informației.

Ediția cuprinde scrisorile lui Marcel Proust. Lor li se adaogă, atunci cînd semnatarul ediției dispune de ele, și scrisori adresate lui Proust. Acestea sînt transcrise cu litere cursive. Și într-un caz și în altul, textul este supus confruntării cu originalul sau cu o fotocopie și numai în situații extreme doar cu ceea ce a mai fost publicat. Philip Kolb mulțumește tuturor acelora care i-au pus la dispoziție mijloace de verificare a vastei sale lucrări, de la autograf la fotocopie, de la documentul inedit la informația de orice natură ar fi. Numele acestora se constituie într-o listă demnă de reținut pentru frumusețea severității adevărului în știința literaturii.

Textul scrisorii, oricît de redus ca dimensiune, este însoțit de note. Aici cunoștințele lui Philip Kolb își dau adevărata măsură. După criteriile de stabilire a textului urmează avalanșa informațiilor. Deși, a spune informații înseamnă a sărăci conținutul notei, a-i scăpa esența, care este deopotrivă acumulare de date și sensibila lor înțelegere, care le face palpitant vii. Concepute astfel, notele pot fi citite ca pagini de roman. Prin ele se stabilesc legături între evenimente și conjuncturi. Cu ele, cititorul detectează firele care duc spre romanul proustian, fie ca atmosferă, fie ca personaje. Notele sînt punți de legătură între scrisorile diferitelor epoci din viața lui Proust, dar și între acestea și opera altor scriitori, versuri, fragmente de proză, pagini de jurnal. Proust este integrat lumii prin aceste note subtil exacte. Același rol îl au paginile de „cronologie", care debutează cu anul 1589, cînd un membru al familiei Proust este descoperit în arhivele istorice ale diocezei din Chartre și se amplifică, nu numai de la an la an, ci de la zi la zi, uneori. Sentimentul pe care-l ai la lectura lor este acela de a fi dus de curentul unui fluviu, crescut mereu de afluenți imprevizibili și în același timp copleșitori prin trimiterile, relațiile, sugestiile care le generează. De la detalii privind scriitorul, familia lui, prietenii, la disputa în jurul turnului Eiffel, procesul Whistler—Ruskin, statuia lui Baudelaire de Rodin contestată de Brunetière și apărată de Anatole France, viața Academiei franceze, incendierea bazarului de la Charité, foametea pescarilor bretoni, crizele ministeriale, capitularea Port-Arthur-ului, Sarah Bernardth la Comedia Franceză.

Bibliografia, abrevierile și simbolurile, indicii de nume fac parte din armătura strictă a lucrării. Prefețele care deschid fiecare volum sînt studii dense. În ele, descrierea, atîta cîtă este necesară, nu stinjenește problemele, ci dimpotrivă este propice formulării lor. Pe de o parte, studiile sînt mijloc de a pune repede și explicit cititorul în temă asupra conținutului fiecărui volum. Iar pe de altă parte, sînt gîndite ca argumente în favoarea ideii că o corespondență de tipul celei a lui Marcel Proust este valoroasă tocmai ca jurnal de creație. Sprijinindu-se pe exemple, Philip Kolb stabilește diferența dintre document și pagina de roman. Nu ultă că Proust în eseul său despre Sainte-Beuve se arată refractar metodei criticului, dar nici nu pierde din vedere incapacitatea romancierului, verificată la tot pasul în corespondență, de a-și frîna curiozitatea față de viața particulară a altora, indiferent cît aceștia îi sînt de apropiați, ori nu. Afirmațiile se susțin pe documente. Ediția, așa cum se prezintă pînă la al șaselea volum, este demonstrație în favoarea publicării izvoarelor de informație asupra vieții și operei marilor creatori. Dintre ele, pe un loc important se află, evident, corespondența.

Cornelia Ștefănescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, 478 p.

Adrian Marino este unul dintre cei mai interesanți critici din literatura română contemporană. Cu șase ani în urmă a impresionat publicul cu o lucrare despre critica ideilor literare, amplu documentată. *Hermeneutica lui Mircea Eliade* descoperă o nouă ipostază a autorului: cercetătorul literar ca pionier. Marino a petrecut mulți ani deprinzînd hermeneutica în limbajul și nuanțele ei. Apoi a aplicat studiul hermeneutic la opera lui Mircea Eliade.

Cartea este împărțită în opt capitole: hermeneutica și critica românească; hermeneutica — obiect și metodă; cercul hermeneutic; hermeneutica și istoria; creativitatea hermeneutică; hermeneutica militantă; hermeneutica, arta și literatura; hermeneutica, critica și istoria literară. Și scopul cărții este 1) să demonstreze posibilitatea aplicării hermeneuticii, 2) să integreze hermeneutica în istoria criticii, 3) să arate preocupările comune ale celor doi autori și 4) să schițeze metodologia gîndirii lui Eliade.

După Marino, hermeneutica este teoria interpretării și metoda obiectivă a exegezei lumii religioase sau seculare. În 200 de pagini el disecă termenul „hermeneutică" și prezintă o cantitate formidabilă de material bibliografic, cu o claritate care nu îngăduie generalizări de infirmare. După acest *tour de force* se reîntoarce la Mircea Eliade. Urmînd calea obișnuită a cercetării, el deosebește în opera lui Eliade două tipuri de hermeneutică: cea sacră (oracole, profeții) și cea profană (exegeza literară, filologică, juridică și textuală). El se concentrează asupra analizei structurii interne a fiecărei opere, prezentînd o serie de interpretări. Deși Marino scrie într-un stil tipic riguros, cititorul neinițiat poate face cu greu față trecerile de la un subiect la altul. Cu toate acestea, cartea este o introducere interesantă la opera și universul lui Eliade. Este o contribuție semnificativă la studiul fascinant al miturilor și simbolurilor, subiect amplu discutat acum de specialiști în filosofie, teologie, istoria religiilor și științelor sociale. *Hermeneutica lui Mircea Eliade* este un minunat abecedar.

Nicholas Catanoy (Bad Wildungen)

Elena Siupiur, *Relații literare româno-bulgare în perioada 1878—1918*

Lucrarea — apărută în seria „Confluențe" a Editurii Minerva — a Elenei Siupiur, ale cărei investigații în domeniul relațiilor sud-est europene s-au făcut bine cunoscute și apreciate în ultimii ani — vine să adauge bibliografiei generale de specialitate un titlu care-și revendică însușirea de instrument de lucru oportun și necesar. Cercetarea minuțioasă și concentrată a Elenei Siupiur, rezultatele acestei cercetări direcționate multilateral, se adresează, desigur, în primul rînd specialiștilor, comparatiștilor, bunilor cunoscători ai limbii, literaturii și culturii bulgare precum și ai evoluției și interferențelor istorice din tot spațiul sud-est european, dar devine totodată accesibilă, prin modalitatea tratării, și publicului larg, interesat de mecanismul închegării relațiilor cultural-literare cu vecinii țării noastre. E posibil ca autoarea să fi ținut seama, în mod deliberat de faptul că cititorului mediu de la noi, — lipsit de accesul la studiile de bulgaristică și de comparatism româno-bulgar semnate de specialiști contemporani, precum C. N. Velichi, Valentin Chelaru, Zlatca Iuffu, G. Mihăilă ș. a. — , publicate în „Romanoslavica", „Revue des Etudes Sud-Est Européennes" și în alte reviste de specialitate, — nu i s-a oferit pînă acum, din păcate, nici o posibilitate de a se informa în domeniul literaturii și culturii bulgare prin intermediul unei istorii a literaturii bulgare cu virtuți de popularizare științifică, în sensul bun al cuvîntului. Volumul recent al Laurei Baz Fotiade: *Prelegeri de literatură bulgară* se adresează și el, dacă nu exclusiv, cu prioritate, specialiștilor și studenților de la Facultatea de limbă bulgară și a apărut într-un tiraj restrîns în Tipografia Universității. De aceea, pe lîngă bogatul material documentar, istoric—literar, descris, comentat și sistematizat potrivit unor criterii asociate — cronologic și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

statistic, cu accent pe importanța estetică —, în așa fel încît să închege un tablou complet elocvent privind relațiile culturale și literare româno-bulgare în perioada avută în atenție —1878—1918,—, Elena Siupiur a acordat un spațiu întins,—adecvat intenției sale de a se adresa marelui public, — discuției teoretice a problemei, implicațiilor istorice, aspectelor de sociologie literară, fenomenelor culturale comune și periodizării relațiilor stabilite între literaturile balcanice. Comentariul Elenei Siupiur, aerisit, cursiv, accesibil, însoțit de un bogat aparat critic — dispus la sfîrșitul capitolelor, pentru a nu încărca textul și a nu dispersa atenția lectorului de un bogat indice de nume și de un alt indice al publicațiilor periodice consultate, tratează pe rînd, despre: relațiile din secolul al XIX-lea ale emigrației politice intelectuale bulgare în România, cu viața literară românească și despre formarea tradiției acestor relații: despre direcțiile variate ale istoriografiei relațiilor româno-bulgare (capitol-bilanț, punctat frecvent de opiniile critice ale autoarei, care își însușește sau infirmă și corectează, polemic, poziții anterioare); despre contextul social-cultural, cu o privire de sinteză bine articulată, insistînd asupra mișcării socialiste din cele două țări ca ferment al relațiilor literare; despre tendințele și direcțiile deosebite din desfășurarea relațiilor literare: pe de o parte, factorul important al bilingvismului, unilateral (al intelectualității bulgare emigrate) în difuzarea literaturii române în Bulgaria, programele de traducere, preferințe pentru proza scurtă românească, echivalînd cu mutarea accentului de pe „național" pe „social", momentul Gherea în receptarea literaturii române în Bulgaria etc. — iar pe de altă parte, contactul cititorului român cu realitatea literară bulgară prin intermediul presei, al articolelor de critică, de informație și interpretare.

Era firesc ca spațiul restrîns (190 p.) al unei asemenea lucrări pretențioase, în care foarte multe pagini îl ocupă închegarea unei priviri de ansamblu și discuția de principii, pentru familiarizarea publicului larg cu tema tratată, să nu îngădue epuizarea subiectului (mai ales pe planul investigației și interpretării documentare). Deci, nu în sensul unui repros, precizăm că similitudinile și paralelismul de principii estetice, de formație intelectuală a mentorilor, de promovare a literaturii naționale etc., între cele mai importante reviste ale epocii, respectiv : „Convorbiri literare" și „Misăl" — reclamă, ele singure, un amplu studiu comparatist. Afirmația marginală, laconică, neînsoțită de nici un comentariu, a Elenei Siupiur, despre „Misăl", că a fost revista similară cu „Convorbiri literare" (p. 59 subsol) rămîne cu totul insuficientă.

În aceeași ordine de idei, a unei completări, între multe altele de care ar fi susceptibilă o reeditare a lucrării Elenei Siupiur, este și precizarea că dacă într-adevăr, în perioada cercetată, se traduce foarte puțin și slab din Eminescu, în limba bulgară (explicația fiind cea oferită de autoare: traducerea de poezie se afla încă în faza de experimentare și amatorism, iar poezia lui Eminescu era o încercare insurmontabilă deocamdată) — acest lucru nu era sinonim cu lipsa de interes sau de înțelegere. Căci dacă studentul D. Kacemakov, trimițînd, din București, alte traduceri făcute de el, profesorului I. D. Șișmanov, suspina dezolat: „nu pot să-l înțeleg pe Eminescu și cred că nici un bulgar, chiar dacă ar sta și zece ani aici, nu l-ar înțelege" (p. 108), alți poeți bulgari, între care marele protestatar Stoian Mihailovschi îl înțelesese atît de bine (probabil din traduceri în franceză sau germană) încît în primii ani ai secolului XX, îl numește, într-un poem, unul din cei numai patru cei mai mari — pentru sensibilitatea sa — scriitori ai lumii!

La bibliografia, foarte bogat consemnată, dealtfel, de autoare a scrierilor privind relațiile literare româno-bulgare, s-ar putea adăuga și studiul: *„Scriitorii români din secolul al XIX-lea și Bulgaria*, comunicat de Rodica Florea la simpozionul româno-bulgar din mai 1975 de la Sofia și publicat în volumul *Relații literare româno-bulgare în secolul al XIX-lea (Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX век)* apărut, în editura Academiei bulgare de științe, la Sofia, în 1980.

Constituindu-se, cum am spus, ca un bun instrument de lucru, cercetarea Elenei Siupiur va sluji oricărei investigații și interpretări comparatiste legate de spațiul bulgar, oferind sugestii și material documentar.

Rodica Florea

Gelu Ionescu, *Orizontul traducerii*, Editura Univers, București, 1981

Discuția pe care ne-o propune Gelu Ionescu în volumul *Orizontul traducerii* are un vădit caracter de noutate prin tonul de pledoarie pe care îl asumă de la început. Dacă ar fi o pledoarie în sensul strict al cuvîntului, pentru lărgirea sau diversificarea ariei de traduceri, după efectuarea unor investigații mai mult sau mai puțin îmbucurătoare, noutatea ar fi diminuată. S-ar înscrie-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe linia unor foarte vechi preocupări ale oamenilor de cultură din țara noastră, începînd cu Hellade Rădulescu, Aron Densușianu, H. Grandea, N. Iorga, G. Călinescu, și atîția alții. Autorul însă vrea să sondeze și să propună spre meditație în ce măsură traducerile au o „valoare și o funcție literară în cadrul unei literaturi". E vorba, prin urmare, de stimularea „capacității de exprimare artistică a unui popor la un moment dat", de limbajul artistic care e mereu modelat astfel, „opoziția literară originală — traduceri" nemaifiind metodologic valabilă. Deschiderea foarte largă a criticii contemporane spre o „istorie a lecturii" presupune însă analiza fenomenului viu al receptării, al acelui „orizont de așteptare" ce explică, din punct de vedere sociologic, „unghiul subiectului consumator". Stăpînit de aceste considerente, Gelu Ionescu va pleda pentru înglobarea activității de traducere în contextul literaturii naționale contemporane, căutînd să-i surprindă acestela caracteristicile, „cum se concepe pe sine atît în acest dialog cît și în structurile cele mai adînci ale originalității". Ceea ce s-a realizat în ultimii treizeci de ani în țara noastră, atît cantitativ cît și calitativ, pe planul traducerilor, este un fenomen nou, pe care criticul ni-l propune să-l apreciem și să-l analizăm în cadrul mai larg al însăși dezvoltării literaturii române contemporane, al orizontului de așteptare nou format, care oferă cititorului de azi o altă perspectivă de apreciere a originalității literaturii naționale. Nu numai că literatura originală nu a ieșit micșorată din acest dialog cu traducerile din literaturile universale, dar a ieșit „revalorizată din perspectiva celei universale".

Depășind concepțiile propriu-zis comparatiste asupra „influențelor", Gelu Ionescu pune în discuție, cu subtilitate, o complexă gamă de interferențe, cum ar fi prezența lui Gide în creația lui Camil Petrescu și a lui Mircea Eliade („Gide a determinat mai mult soarta romanului românesc decît Duiliu Zamfirescu"), punerea în valoare a poeziei lui Ion Barbu prin cunoașterea lui Mallarmé, paralela între romanul istoric a lui Heinrich Mann și cel al lui Sadoveanu, formula teatrului lui Camil Petrescu față de cel al lui Sartre. Raportarea discuției despre traducerile ultimelor decenii se face mai ales față de perioada interbelică („bogată în traduceri, dar foarte săracă în traducerea operelor literare de importanță literară universală"), observațiile criticului fiind acute și documentate cînd analizează din punct de vedere sociologic momentul cultural. Dar, în lipsa unor instrumente de lucru care să ne pună la dispoziție un tablou cuprinzător al traducerilor,nu numai din volume ci și din periodice, concluziile nu pot fi trase. O lucrare ca recentul volum (primul) din *Bibliografia relațiior literaturii române cu literaturile străine în periodice* (1859—1918) a scos la iveală o adevărată comoară de informații, referitor la traduceri și receptări, într-o epocă, e adevărat, de puternică difuzare a presei în general. Supremația romanelor foiletoane, printre care se amestecau în premiere inedite și imediate romanele lui Dostoievschi, ale lui D'Annunzio, recenziile dramatice care ne vorbesc despre traducerile de teatru difuzate prin spectacol, dar nepublicate, o întreagă literatură a nuvelei, a „feliei de viață", pătrunderea timpurie a curentelor de avangardă demonstrează o sincronizare promptă, pe plan european cel puțin. Nu puține condeie și-au afirmat părerile despre traduceri și calitatea lor. D. C. Ollănescu a binemeritat un premiu pentru traducerile sale din Horațiu, publicate în „Convorbiri literare"; nereușita traducerilor lui Coșbuc din Catul e pe larg discutată; Odobescu publică ample analize, „observări" pe marginea traducerilor din clasici propuse de Academie. În „Floarea darurilor", N. Iorga își face o adevărată profesiune de credință din difuzarea unor poeți universali, sînt republicate vechi traduceri rămase în manuscris.

Gelu Ionescu deplînge pe bună dreptate lipsa unei bibliografii complete a volumelor de traduceri din această perioadă, vrînd parcă să sublinieze încă o dată cît de puțin ne înțelegem și cum subapreciem nevoile noastre culturale acute, care ne-ar permite să abordăm cu altă dezinvoltură locul și originalitatea în context universal ale propriei noastre literaturi, ca și a părerilor noastre critice despre literatura universală. Nu o dată, aceste activități au apărut drept inutile, dacă nu chiar relegate undeva, într-un domeniu al „luxului" cultural. De aceea, credem că perioada interbelică nu poate fi judecată definitiv decît după apariția unei bibliografii similare, care să cuprindă anii 1918—1947, și în care să fie scoase la lumină tot ce e nedrept îngropat în periodicele vremii. E adevărat, volumele de traducere ca atare sînt mai importante decît traducerea ocazională din presă, dar să nu uităm că existau și reviste din ce în ce mai specializate, și că aproape toți marii noștri scriitori și critici și-au spus părerile și au comentat literatura universală, tradusă sau netradusă, în paginile gazetelor și mai rar în volume.

Pentru perioada de după 1947, Gelu Ionescu amintește de multe „întîrzieri". Urmările acestor întîrzieri sînt mai puțin analizate, în special în materie de informație critică hiatusul a fost mai mult decît regretabil, dînd naștere la exagerări, denaturări și chiar contradicții.

Discuția teoretică e firesc să se refere și la mult discutata problemă a posibilității transpunerii poeziei în general dintr-un sistem semantic într-altul. Comentînd teoriile moderne (în special ale lui Mounin), criticul încearcă să găsească soluții în practica curentă, văzînd în părerile lui Mounin „un elocvent eșec al teoreticului:". Totodată, din multiplu comparare a textelor se ajunge la concluzia elementelor compensatoare într-o traducere („dereglarea dintr-o frază prin traducere e

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

compensată prin eterna lege a creării opozițiilor, în altul"). Lucrul e foarte adevărat atunci cînd pătrunzi în intimitatea muncii de traducător (și în acest sens erau revelatorii confesiunile Etei Boeriu despre traducerea *Divinei Comedii* a lui Dante). De altminteri, vom adăuga, nu toată critica modernă neagă posibilitățile traducerii. Criticul marxist G. Della Volpe ajunge la concluzii mai favorabile: „rămîne de netradus sau „inefabil" nu poezia în sine, ci doar eufonia, ce nu poate avea similitudine exactă tocmai din cauza dependenței sale de planul fonetic, semnificantul, arbitrar și accidental și deci schimbător de la un sistem semantic la altul".

E firesc ca impresiile de lectură ce urmează studiul teoretic (texte publicate de Gelu Ionescu în „Steaua", restructurate aici pe capitole) să se înscrie în viziunea generală a criticului, ce consideră traducerile pe plan egal cu literatura națională, înscrise în acel „orizont de așteptare". Permițîndu-și aprecieri de natură sociologică, deschizînd mereu perspective de interpretare, fiecare din scriitorii analizați este de fapt, într-un fel, și inventariat din punct de vedere bibliografic. Autorul face adevărate fișe ale receptării, discută edițiile, formatul cărților, posibilitățile de difuzare, modul de prezentare, prefețele, ajungînd la concluzia benefică și de mare preț pentru propriul nostru orizont cultural „că o literatură națională nu e numai literatura autorilor ce scriu la un moment dat într-o limbă, ci totalitatea operelor ce circulă și sînt discutate într-o limbă, într-o literatură".

Un singur lucru lipsește și ne-ar fi interesat mult să-l aflăm discutat la fel de sistematic: transpunerea modernă a literaturii române în limbile străine de mare circulație, receptarea și aprecierea sa. Putea să fie de fapt o altă carte.

Michaela Șchiopu

O. V. Tvorogov, *Древне-русские хронографы*, Leningrad, 1975, 320 p.

Cercetarea *Cronografelor*, la origine istorii ale lumii (așa cum înțelegeau bizantinii „istoria lumii") destinate unui circuit popular, presupune o uriașă cantitate de muncă migăloasă, atît datorită masivității materialului răspîndit în numeroase copii manuscrise, cît și trecerii lui prin limbile de circulație ale Evului mediu, la care se adaugă transpunerile în limbile naționale.

Cartea lui O. V. Tvorogov are în centrul atenției unele din cele mai vechi traduceri slavone ale cronografelor bizantine cu răsunet în literatura rusă. Departe de a face doar o savantă descriere de manuscrise și o laborioasă alcătuire de scheme genealogice, autorul reușește să surprindă modul în care un material aparținînd literaturii și istoriei universale sau strict bizantine a căpătat în Rusia trăsături noi, specifice, și a intrat într-o atît de perfectă concordanță cu restul literaturii locale încît a dat naștere unor *Cronografe „rusești"*.

O. V. Tvorogov urmărește transformările suferite de *cel mai timpuriu dintre cronografele* răspîndite în Rusia, alcătuit pe baza *Cronicilor universale* ale lui *Malalas* (secolul VI—VII) și *Amartolos* (secolul IX). Primele manuscrise s-au pierdut (așa cum s-a întîmplat adesea). Se presupune că traducerea izvoarelor și combinarea lor s-a făcut înainte de a se fi terminat secolul XI. Dacă din scrierea lui *Amartolos* s-au conservat copii independente (ce-și transmit una altela textul, cu schimbări minime, pînă în secolul XVII), *Cronica lui Malalas* s-a păstrat numai în fragmentele incluse în diferite compilații.

Conținutul *Cronografului timpuriu*, din secolul XI, poate fi cunoscut numai din reconstituirea obținută prin alăturarea părților ce se găsesc în opere mai tîrzii. Ideea de bază a alcătuitorului (sau alcătuitorilor) era *„ideea luptei pentru curățenia și adevărul credinței ortodoxe"*, concretizată într-o formă literară de mare popularitate, încercînd să cuprindă ansamblul a ceea ce se considera pe atunci „istorie universală". *Cronograful timpuriu* a circulat însoțit de o suită de texte referitoare la: desfășurarea războiului de la Troia, luptele lui Alexandru Macedon, distrugerea Ierusalimului; s-au mai adăugat uneori *Pentateucul*, *Viața lui Constantin și Elena*, *Legenda sf. Sofia din Țarigrad* etc. Manuscrisele ce conțin material din *Cronograful timpuriu* se împart în mai multe grupe, după felul cum scrierile de mare circulație enumerate mai sus au fost incluse cu vremea, cu mai multă sau mai puțină abilitate, în chiar corpul cronicii universale. *Iudejskij hronograf*, *Troickij hronograf*, *Ellinskij letopisec* sînt impresionante culegeri de literatură istoriografică, unele organizate „mozaical" (prin simpla grupare a diverselor relatări despre unul și același eveniment), altele — cele mai izbutite — prin retopirea diverselor povestiri într-o nouă relatare unitară.

La sfîrșitul secolului XV și începutul secolului XVI, condițiile istorice determină crearea *Cronografului rus*, adică a acelui tip de istorie universală căreia îi este alăturată istoria Rusiei și referiri la celelalte popoare slave. *Cronograful rus* prezintă o „corelare complexă a culturii anti-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tice și creștine" și manifestă un interes deosebit pentru descoperitorii științelor și meșterilor, considerați a fi trăit în epoca antedeluviană. Autorul compilației aduce în fața cititorilor săi atît filozofi biblici și antici, cît și împărați persani, romani sau bizantini. Trece apoi la expunerea unor date din istoria popoarelor slave și încheie cu istoria Rusiei. Acest tip de *Cronograf rus* de la începutul secolului XVI, din care au ajuns pînă la noi nu mai puțin de 130 de copii, a stat la baza altor prelucrări, unde interesul pentru evenimentele naționale este și mai pregnant.

Cercetările românești de pînă acum s-au oprit cu deosebită atenție la cronografele traduse din slavonă sau greacă în limba română. Studiilor mai vechi (dar încă actuale) ale lui Demostene Russo, Iulian Ștefănescu, Vasile Grecu, Diomid Strungaru, Paul Cernovodeanu etc. (menționate în *Bibliografia cărților populare*) li se adaugă cercetarea aprofundată a izvoarelor cronicii lui Mihail Moxa, întreprinsă de Gheorghe Mihăilă (vol. *Cultură și literatură română veche în context european*, București, 1979, p. 380—404), precum și contribuția lui Al. Stănculescu-Birda (*Cronografele — elemente ale influenței bizantine la români*, „Mitropolia Banatului", 1980, nr. 4—6, p. 270—282) și intervenția fundamentală a lui Doru Mihăescu (*Cronografele românești — cu privire specială asupra tipului Danovici*, I, „Memoriile secției de științe filologice, literatură și arte", s. IV, t. I, 1977—1978, p. 45—77; t. II, 1979—1980, p. 127—165). Diomid Strungaru a reluat problema cronografului rus tradus de logofătul Staicu din Tîrgoviște (teză de doctorat, 1973; vezi RITL, 1981, nr. 2, p. 308). Klaus-Henning Schroeder a editat, însoțite de o prezentare documentată, diferite variante din cronografe ale *Istoriei Troiei* (München, 1976), iar Paul Cernovodeanu a descris copiile ce cuprind același fragment, desprins însă din context și intrat în circulație independentă („Revista de istorie și teorie literară", 1976, nr. 1, p. 29—36). Tot Paul Cernovodeanu a studiat *Chronographes roumains enluminés* („Synthesis", 1976, III, p. 75—92). Emil Turdeanu a readus în discuție cronograful românesc păstrat la Sigmaringen („Rumanian Studies" II, 1971—1972, p. 149—177), iar N. A. Ursu este preocupat de contribuția lui Dosoftei la traducerea acestor cronici universale (Dosoftei, *Opere*, vol. I, ed. critică N. A. Ursu, studiu introductiv Al. Andriescu, București, 1978).

Pe o linie singulară dar apropiată de problemele cărții lui O. V. Tvorogov se situează un studiu mai vechi al lui Gheorghe Mihăilă: *Istoriografia românească veche (sec. al XV-lea — începutul sec. al XVII-lea) în raport cu istoriografia bizantină și slavă* (în volumul *Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi*, București, 1972), unde se urmărește circulația în copii românești a variantelor slavone după scrierile bizantine ale patriarhului Nechifor, ale călugărului Gheorghe Amartolos sau ale lui Simeon Metafrastul (Magistrul și Logofătul), Ioan Zonaras și Constantin Manasses. Autorul subliniază că acestor cronici universale (între români s-au răspîndit îndeosebi variantele scurte, limpezi și sistematice) li se adaugă la sfîrșit date privind istoria vecinilor celor mai apropiați din sud-estul Europei și informații referitoare la istoria românilor (redactate în slavonă). Un astfel de codice a cunoscut și Mihail Moxa.

Gheorghe Mihăilă analizează cu atenție primele manifestări istoriografice românești și subliniază că hotărîtor în formarea istoriografiei naționale a fost nu impactul cu cronografele ci însemnările locale, fie că erau făcute pe piatră sau pe hîrtie (de aici a decurs și stilul „lapidar", „inscripțional" al primelor letopisețe românești redactate în slavonă — vezi I. C. Chițimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 13—90). Dealtfel însuși stilul și țelul cronicilor mai tîrzii, scrise în limba națională, diferă de al cronografelor și se leagă organic de *Cronica lui Ștefan cel Mare* sau *a lui Radu de la Afumați* (Macarie, Eftimie și Azarie rămîn un fenomen aparte).

Citind în paralel studiile lui Gheorghe Mihăilă (cel din 1972 și cel din 1979) și cartea lui O. V. Tvorogov ne întrebăm, firește, care ar fi locul manuscriselor slavone de sud sau slavone-românești (unele păstrate la Petersburg, Moscova, Kiev) față de arborele genealogic propus de cea din urmă lucrare.

Cartea lui O. V. Tvorogov, sistematică și documentată (exemplul este demn de urmat), readuce în actualitate fraza cu care Gheorghe Mihăilă își încheia capitolul despre „copiile românești [în slavonă] ale scrierilor istorice bizantine și sud slave): „Prin încercarea noastră [...] am vrut să atragem atenția asupra lor, în vederea unor cercetări viitoare".

Ceea ce știm pînă acum ne îndreptățește să afirmăm că, așa cum se vorbește în lucrările contemporane de „vechi cronografe rusești", se poate vorbi și de „imagini" românești ale cronografelor, al căror punct culminant l-a atins prelucrarea de meșter cu adevărat iscusit a lui Mihail Moxa.

Eleonora Gheorghiță
Cătălina Velculescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, tradus din germană de Claude Maillard, prefața de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, 305 pag.

În prelegerea inaugurală, devenită celebră, a cursului său din 1967 de la Universitatea din Konstanz, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Istoria literaturii, o provocare la adresa teoriei literaturii), H. R. Jauss pune bazele esteticii receptării, creînd o adevărată școală („școala din Konstanz"), ai cărei reprezentanți cei mai de seamă sînt, alături de Jauss, Wolfgang Iser, Wolfgang Preisendanz, Karlheinz Stierle, Rainer Warning. Jauss pleacă de la afirmația că cercetările de istorie și critică literară greșesc privilegiindu-l exclusiv pe autor (pozitivismul de tip lansonian) sau plasînd în centrul atenției doar textul (structuralismul). Ambele demersuri restring în mod nejustificat cîmpul creației și al transformări în domeniul literaturii. Istoria literară trebuie să țină seama, mai mult ca în trecut, de destinatarul operei literare, de receptor. Știut fiind că opera trăiește în măsura în care *cere* o interpretare din partea cititorului și *acționează* asupra sa, că principalul criteriu de valoare al operei rezidă în „receptarea" sa, adică în influența pe care ea o exercită și în importanța pe care posteritatea i-o recunoaște, circuitul închis al unei estetici a producerii și reprezentării trebuie să se deschidă către estetica receptării și a efectului produs.

Pentru Jauss, opera cuprinde în același timp „textul—obiect" ca artefact și receptarea sa de către public, ceea ce înseamnă că structura virtuală a operei trebuie să fie concretizată, adică asimilată de publicul receptor pentru a putea fi investită cu un sens. *Concretizarea*, concept fundamental în estetica receptării, definit în *De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe*, reprezintă „sensul de fiecare dată nou cu care structura operei, privită ca obiect estetic, poate fi investită atunci cînd condițiile sociale și istorice ale receptării sale se modifică" (p. 213). Concretizarea este alcătuită din două elemente: *efectul* operei care ține de opera însăși și *receptarea*, determinată de destinatar. Departe de a nega importanța cuvenită de drept creatorului, Jauss subliniază doar că acțiunea dialectică de constituire a sensului presupune o comunicare între autor și cititor și, la un nivel mai profund, între formă și sens. Altfel spus, textul este conceput de Jauss ca o structură deschisă, în cadrul căreia *sensul* virtual este concretizat prin confruntarea permanentă dintre „modelul " de realitate al cititorului și „modelul" textului.

Este drept că, în concepția lui Jauss, autorul nu mai este un suveran absolut. Opera sa, pentru a avea succes, trebuie să răspundă unui „orizont de așteptare" al publicului. Noțiunea de orizont de așteptare, de provenință husserliană, definită ca o „izotopie paradigmatică ce se preschimbă, pe măsură ce se desfășoară discursul, într-un orizont de așteptare sintagmatic, imanent textului" (p. 50), implică tocmai un dialog, o dialectică intersubiectivă între text (și, bineînțeles, autorul acestuia) și cititor. Pentru Jauss, în literatură nu există noutate absolută: orice text nou evocă cititorului un ansamblu de reguli cu care textele anterioare l-au familiarizat, reguli care în procesul lecturii, pot fi pur și simplu reproduse, modulate, corectate sau modificate. Deci autorul își conduce cititorul către o anumită receptare, dispoziția acestuia față de noua operă fiind, în ultimă instanță, determinată de trei factori și anume: poetica genului, raporturile implicite dintre textul în cauză și alte texte aparținînd aceluiași context istoric și opoziția dintre ficțiune și realitate. Foarte importantă este, în această perspectivă, reconstituirea primului orizont de așteptare, așa cum se prezenta el în momentul producerii operei; receptarea presupune tocmai stabilirea unei relații între orizontul de așteptare trecut și cel prezent.

Noua operă se poate deci conforma orizontului de așteptare, și în acest caz fuziunea celor două orizonturi se realizează spontan, într-o identificare acceptată sau între orizontul de așteptare și operă se instalează o distanță atît de mare („distanța esetică") încît opera respectivă va modifica orizontul de așteptare. Această distanță estetică între orizontul de așteptare și operă determină, din punctul de vedere al eseticii receptării, caracterul artistic propriu-zis al operei literare, după cum fuziunea dintre orizontul de așteptare al autorului și cel al publicului conferă operei caracterul de eveniment. Pricum, Jauss este departe de atitudinea clasicizantă care vede în marile opere ale trecutului modele de perfecțiune atemporală. Orice operă nu supraviețuiește nici prin problemele veșnice pe care le pune, nici prin răspunsuri cu valabilitate universală și permanentă, ci prin tensiunea dintre problemă și rezolvarea ei, singura care poate relansa dialogul între trecut și prezent.

Jauss repune în discuție, din perspectiva esteticii receptării, concepte fundamentale ale științei literaturii, precum sincronia, diacronia, tradiția literară, rezolvînd opoziția care în anii '60 părea insurmontabilă, între abordarea „istorică" și cea „structurală" a literaturii. Astfel, distanța inițială dintre o operă și orizontul de așteptare al epocii, corecțiile acestei distanțe se constituie într-o mișcare diacronică, dar aceasta nu poate fi evaluată decît în funcție de un sistem

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de norme și criterii care aparțin sincroniei. Pe de altă parte, opera care remarcă regulile „sincronice" ale poeticii dintr-o epocă dată pune în mișcare, prin concretizările succesive, o istorie diacronică. Deci istoricitatea literaturii se manifestă tocmai la intersecția dintre sincronie și diacronie.

De asemenea, tradiția este definită ca un „proces discontinuu prin care trecutul este reprodus iar normele estetice sînt fixate și modificate" (p. 106). Schimbarea orizontului de așteptare repune în discuție valorile consacrate ale trecutului, modifică ierarhiile și, în ultimă instanță, duce la negarea tradiției.

Importanța și noutatea demersului lui Jauss decurge și din cele două mari scopuri pe care și le propune și pe care le atinge. În primul rînd, în *L'Huistoire de la littérature* . . ., dar și în *Histoire et histoire de l'art* Jauss repune în discuție conceptul de istorie literară, al cărei statut este revizuit. „Istoria literaturii este un proces de receptare și de producere estetică, realizat prin actualizarea textelor literare de către cititorul care citește, criticul care reflectează asupra textului și scriitorul, incitat la rîndul său să producă" (p. 48). Investită cu o nouă și sporită responsabilitate, istoria literară este în măsură să lanseze o „provocare" teoriei literaturii, invitînd-o să ia în considerare dimensiunea istorică a limbajului și a literaturii.

În al doilea rînd, Jauss scoate în evidență funcția socială, de comunicare și de transformare a literaturii, a artei în general. Opera de artă, imaginînd modele noi de gîndire și de acțiune sau oferind un răspuns unor întrebări nou-apărute, îndeplinește o funcție cognitivă. Istoria literaturii este înfățișată tocmai ca un proces în cadrul căruia o operă nouă poate rezolva probleme — etice și/ sau formale — lăsate în suspensie de epoca precedentă și poate pune la rîndul său probleme noi. Funcția socială a literaturii, impactul ei asupra realității se manifestă pe deplin atunci cînd experiența literară a cititorului intervine în „orizontul de așteptare" al vieții sale cotidiene, orientînd sau modificînd viziunea pe care acesta o are asupra lumii, influențînd, în ultimă instanță, comportamentul său social.

Întrebarea prioritară la care încearcă să răspundă toate studiile cuprinse în *Pour une esthétique de la réception* este: „care este funcția literaturii astăzi?" Conștient de caracterul parțial al esteticii receptării, H. R. Jauss reușește să „redescopere" demnitatea istoriei literare, să deschidă noi cîmpuri de acțiune celor ce se numesc istorici literari și să restituie acestei discipline umaniste funcția sa comunicativă, fără de care nici istoria literară nici istoricii literari n-ar avea nici o rațiune de a exista.

Mihaela Voicu

Jan Van Der Eng, Jan M. Meijer, Herta Schmid, *On the Theory of Descriptive Poetics*:
Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright, Coll. „Dutch Studies in Russian Literature", 4, Lisse, The Peter de Ridder Press, 1978, 209 p.

Volumul apărut sub egida Academiei olandeze reunește trei studii de poetică descriptivă, urmate de aplicații la opera lui Cehov. Procedura este una sistematică: examenul conceptelor operatorii precede investigația propriu-zisă, autorii își precizează punctul de vedere în discuția teoretică, apoi „sistemul" se validează în abordarea concretă a prozei și dramaturgiei cehoviene. Se propune deci o lectură a operei clasice din perspectiva ultimelor achiziții ale poeticii narative, dar în destule cazuri concluziile reconfirmă intuiții ale criticii mai vechi și mai noi.

În studiul său intitulat *Cu privire la poetica narativă descriptivă*, Jan van der Eng pornește de la premisa că modelul narativ al lui Claude Bremond se bazează pe date antropologice valabile numai pentru logica acțiunii: corespondența riguroasă dintre rolurile și funcțiile personajelor nu este aplicabilă la romanul psihologic de tip Tolstoi și Dostoievski, unde comportamentul uman, paradoxal adesea, este mai important decît acțiunea. Se impune unul model mai cuprinzător, care să țină seama de atitudinile narative fundamentale, în relație cu sistemele narative și datele antropologice. Prin *sisteme narative* autorul studiului înțelege, în acord cu Lubomir Doležel, cele patru modalități narative care dirijează acțiunile și situațiile personajelor: *sistemul deontic* (operatori ai permisiunii, prohibiției și obligației), *sistemul alethic* (cuprinde operatori ai posibilităților, imposibilităților și necesităților), *sistemul axiologic* (operatori ai bunătății, răutății și indiferenței) și *sistemul epistemic* (operatori ai cunoașterii, ignoranței și încrederii în sine). Sistemele modale asigură structurilor narative „libertatea de acțiune", „valoarea", „posibilitatea" și „cunoașterea", toate acestea echivalînd cu ceea ce Bremond numea *ameliorarea* acțiunii în favoarea personajului. Coexistența mai multor sisteme modale în aceleași segmente narative tri-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mite la ideea firească a unei construcții dinamice a textului. Circumstanțele spațiale și sociale ale acțiunii, fluctuațiile pe care le manifestă naratorul stau la baza acestei dinamici ordonate ierarhic de narator. Aspectele dinamice ale narațiunii pot fi identificate în dozarea informației de către narator, în prezentarea constituenților de subiect, în interrelațiile dintre elementele minimale ale construcției semantice a textului. Intervin, prin urmare, *motivele* (în accepția formaliștilor ruși), dispuse în serii opoziționale comparabile (la același nivel tematic), ca analogii, paralelisme, antiteze și variații de motive. Să observăm totuși că diferențele dintre aceste tipuri opoziționale nu sînt foarte ferm trasate, cel puțin așa deducem din analiza povestirii *Doamna cu cățelul*, unde între analogii și variații diferențele trasate sînt infime. Ierarhia lanțurilor semantice se subordonează procesului de autocunoaștere pe care o traversează Gurov, personajul principal al celebrei povestiri cehoviene. Corpusul construcției semantice se întemeiază pe schimbarea atitudinii emoționale și intelectuale a protagonistului. Fenomenele semantice potențiale sînt actualizate regresiv în opozițiile de tipul: Anna Sergheevna—soția lui Gurov, Anna Sergheenva — celelalte femei, Moscova — Ialta. Caracteristică pentru finalul narațiunii este opinia diferită a naratorului despre faptele relatate, marcînd o ajustare sensibilă la punctul de vedere fluctuant al protagonistului însuși. O schimbare în atitudinea naratorului poate căpăta același efect ca și schimbările în gradul de cunoaștere pe care o profesează autorul. Subtilă este și concluzia referitoare la modalitatea de construire a unui final deschis (povestea de dragoste continuă imprevizibil), în timp ce autocunoașterea — adevărată temă dominantă a povestirii — atinge împlinirea. Sugestii despre forța expresivă a repetiției semantice și a ritmului cehovian preia autorul de la Metișič, Kletsaa și Ciudakov (lipsește nejustificat lucrarea antologică a lui Bitzilli). Șirurile de opoziții comparabile converg spre ideea unei structuri inedite, a unei construcții mai „complicate" decît s-ar părea la o lectură superficială și acesta este meritul incontestabil al lucrării.

Jan M. Meijer se arată preocupat de cercetarea stilistică și semantică a cuvîntului în textul cehovian (*Cechov's Word*, p. 99—146), într-un demers pe care îl vrea mai mult literar decît lingvistic. Meijer urmărește evoluția cuvîntului cehovian de la sensul conjunct („toate nuanțele de sens se raportează direct la obiectul de referință"), caracteristic primei perioade de creație, pînă la autonomizarea cuvîntului prin devierea de la sensul instrumental. Poziția fixă a autorului — arată Meijer — coincide cu faza cînd au prioritate valențele verticale ale cuvîntului (sensul se organizează în afara contextului imediat). Odată cu perspectiva dublă (exemplul invocat este nuvela *Salonul nr. 6*), cînd narațiunea se întemeiază pe intrigă, dar și pe atmosferă, sonoritatea repetitivă a cuvîntului contează nu mai puțin decît sensul.

Să reținem pertinența unor observații și microanalize cu referire la texte cehoviene clasice și concizia unor fraze rezumative într-un discurs sintetic, coerent, pe seama etapelor definitorii ale operei cehoviene. Formulăm totuși obiecții ce vizează două aspecte: cercetătorul nu distinge vocea autorului de vocea naratorului și, de aici, inevitabile pierderi pentru rigoarea demonstrației: terminologia cu care operează, deși neobișnuită, nu aduce un conținut noțional nou față de operatorii adoptați de stilistica ultimelor decenii.

În cea de-a treia secțiune a cărții (p. 147—209), Herta Schmid aduce o substanțială *Contribuție la o poetică dramatică*. Autoarea investighează structura și dominanta constructivă a textului dramatic, segmentarea textului, complexele tematice, raportul dintre acestea, principiul de înlănțuire a situațiilor dramatice, tot atîtea prilejuri de a stîrni un interes legitim, dacă se are în vedere numărul deocamdată mic al studiilor de teoria textului dramatic. Punctul de plecare îl constituie contribuția teoretică a Școlii din Praga, în special lucrările lui Jan Mukařovsky (traduse și în românește) și ale lui Lubomír Doležel (în special *O stylu moderní české prózy*, Praha, 1960).

Stratul intrigii — afirmă Herta Schmid — se constituie ca acțiune și reacțiune a personajelor prinse într-un *aici* și *acum*. Trecerea de la acțiune la reacțiune este motivată de înlănțuirea cauzală și temporală a evenimentelor (momente ale intrigii). În paralel evoluează linia dialogului (stratul expresiei), ca înlănțuire asociativă a microdialogurilor într-un întreg nu totdeauna foarte dens și compact. Apelul la teoria actelor vorbirii și comunicării se dovedește cît se poate de oportun în partea aplicativă a studiului semnat de Herta Schmid. Mărturisim că în nici una din lucrările consultate nu am găsit un examen mai pertinent al piesei *Trei surori*, ca în exegeza cercetătoarei olandeze. Autoarea renunță, dealtfel, la destule concepte și noțiuni dintre cele propuse în partea de teorie propriu-zisă, cu un profit evident pentru claritatea și firescul analizei. Slaba actualizare a tensiunii comunicării (în dialog de grup sau de două persoane) are drept cauză orientarea vorbitorului, premisa fiind acordul prestabilit asupra obiectului conversației, iar aparentul dialog nu modifică direcția vorbirii. Aceeași situație se poate motiva printr-o împrejurare exterioară personajelor, o anume temă, interesantă pentru ele, fără ca părerea interlocutorului să conteze. Cînd un personaj așteaptă o reacție din partea colocutorului, tensiunea slăbește, deoarece destinatarul nu recepționează (sau nu vrea să recepționeze) mesajul ce i-a fost adresat. Observațiile interesante formulează autoarea și cu privire la succesiunea replicilor în piesa cehoviană —

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dialogul fără sens, structura mozaicală a conversației de grup, așa-numitul „dialog al surzilor", actul de vorbire al personajelor purtătoare de acțiune, distrugerea și pierderea ca situații marcate simbolic. Slaba tensiune a comunicării explică structura rarefiată a dialogului ce contrazice canonul clasic.

O concluzie se impune în final — volumul editat de cercetătorii olandezi în 1978 rămîne un titlul de referință în bibliografia Cehov a ultimilor ani, interesant și pentru investigațiile de poetică descriptivă, de semantică și teoria comunicării.

Sorina Bălănescu

Thomas Aron, *L'Objet du texte et le texte-objet. La Chèvre de Francis Ponge*, coll. „Entailles", dirigée par Michel Apel-Muller, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1980, 125 p.

Efectuată inițial în cadrul unui seminar de semiotică a textului literar, lectura poemului *La Chèvre (Capra)* de Francis Ponge, așa cum este ea desfășurată pentru tipar de Thomas Aron, profesor la Facultatea de litere și științe umaniste din Besançon, răspunde unei necesare deontologii a actului critic actual: refuzîndu-se în mod deliberat tentației de „zbor teoreticist" (p. 20), tentație la a cărei spectaculoasă expansiune s-a asistat în ultimul deceniu și jumătate, lucrarea se vrea o explicitare a modalităților concrete prin care „un același text *(La Chèvre)* poate, în același timp, *să spună obiectul* (acest animal, această capră) și *să se spună* pe sine (această suită de cuvinte construite, acest text)" — p. 20. Fapt ce justifică modalizarea strategică a discursului explicativ-interpretativ ca lectură textuală: demontare în constituenții specifici și reconstrucție a poemului ca text-obiect, în același timp fascicol de funcții și entitate semnificantă echivalent, în lumea textelor, al obiectului real desemnat; volaj repetitiv pe și în jurul orizontalei sintagmatice pe măsura captării multiplelor proiecții paradigmatice prin care textul își specifică propria coerență.

Simultan „reprezentativ" pentru întreaga creație pongiană precum și pentru o întreagă literatură modernă, descendentă din Rimbaud, Mallarmé și Lautréamont, dar și text „singular", prin ineditul construcției (existența motto-ului, a dedicației, a textelor inserate), poemul *La Chèvre* este interogat în intimitatea paradoxului pe care se întemeiază în mod definitoriu „materialismul" scriiturii pongiene: apelul simultan, euforico-disforic al referențialității și al textualității (concepte ce transcend, în viziunea autorului, funcțiile, poetică și referențială, definite de Roman Jakobson). Lectura-analiză a textului își desemnează așadar, în mod explicit, arin și obiectul investigației: sugerarea dimensiunilor suprafețelor de semnificație reglementate de cele două principii funcționale, a modului lor de cooperare și de fuzionare.

Demers preferențial pragmatic, lectura propusă de Thomas Aron se ordonează pornind de la un protocol de texte teoretico-poetice semnate de Ponge însuși (cap. *Art poétique 1. De l'objet à l'objeu*), grupaj prin care sînt puse preliminariile presupozițională și premisele hermeneutic-argumentative ale abordării textului ca obiect construit, susceptibil de „a da seama" de lumea externă (referent) pe baza unei „relații mimetice" ce prezintă nu un imposibil calc lingvistic (beneficiind de autonomia pe care i-o conferă caracterul arbitrar al semnului lingvistic, limbajul posedă, pentru Ponge, ca și pentru alți poeți moderni, o densitate proprie, este manevrabil ca o realitate obiectuală), ci un *joc* dirijat al limbajului însuși: „multiplicarea internă a raporturilor, legăturile stabilite la nivelul rădăcinilor (cuvintelor) și semnificațiile ierecate de două ori . . ." *(Le Soleil placé en abîme)*. Instrument și obiect al edificiului scriptural poetic, cuvîntul se cere cercetat din aceeași dublă perspectivă și cu aparatul critic.

Nivelul meta-teoretic și cel al analizei textuale inferează în capitolul următor *(Art poétique 2. Réson et vérité)* odată cu descifrarea semnificației motto-ului (două versuri din *Stances pour Aleandre* de Malherbe, „tatăl spiritual" al poetului contemporan). Interesantă și eficace la acest prim contact cu textul, fapt reiterat pe parcursul întregii lucrări, dealtfel, apare inserția discursului poetic într-un flux cultural, precis contextualizat de diversele momente ale istoriei și civilizației care-i servesc drept suport. Relația textului cu motto-ul care îl pune în abis permite, pe de altă parte, identificarea unei reguli comune de generare a textului la cei doi poeți („răsturnarea", „reversibilitatea" sensului — p. 42), precum și a unei tematici analoge sau a unei posibile mitologii subiective care, deși ambiguă, nu este mai puțin perceptibilă în text, de la dedicația către Odette (soția poetului) la alte numeroase indicii. Neîngrijită de analiza de tip pragmatic,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dimensiunea concret biografică a mitului personal al producătorului textual este sugerată ca una din posibilele „ieșiri" ale textului spre referențial, analiza rămînind, programatic, focalizată asupra modalităților de inscripție a eului în text. Colateral, dar nu în contradicție cu obiectivul și metoda cercetării, lectura de față ar fi aflat, se pare, în ciuda legitimității discreției analistului, noi și, de ce nu, necesare repere argumentative în această „ieșire" în referențial. Aceasta cu atît mai mult cu cît, în penultimul capitol *(Mythologies)* se dezvăluie, cu frumusețea preciziei, tocmai prezența mitologică în text: fonic și lexical, metaforele reactualizează imaginea caprei Amaltheea, cea care l-a hrănit pe atotputernicul Zeus și care, în semn de recunoștință, a fost proiectată pe bolta cerească și în eternitate sub forma constelației Capra. Cu atît mai mult, de asemenea, cu cît în tratarea inedită a mitului în poem, metafora zoomorfă, forțele feminității și cele ale virilității sînt convocate pentru a referi poetic la nașterea și destinul scriiturii, realitate în același timp unică și multiplu determinată.

Dar dacă paradoxala „distorsiune" operată de Ponge în sfera scriiturii „realiste" tradiționale (p. 61) constă în transformarea elementelor referențialității în instrumente ale textualității și utilizarea virtuților textuale în serviciul referențialității— am remarca, în trecere, că experiența impregnării mutuale a celor două forțe discordante l-a fascinat, într-un anume sens, și pe „realistul" Flaubert (!)—trebuie spus că lectura întreprinsă de Thomas Aron detectează în mod remarcabil drumul multiplelor convertiri ce se subsumea. x proiectului amintit: instanțele discursive, fără a fi numite, sînt „spuse", în solidaritate, de text: distincte, diseminate, multiplicate, tipurile de discurs (descriptiv, narativ, argumentativ, metalingvistic) fuzionează în poem, configurînd fragmentaritatea dar și unitatea unei scriituri „plurale", „policentrice". Construcția în abis și replierea metaforelor asupra lor înseși, supradeterminarea unuia dintre termenii metaforei prin atributele celuilalt, recuperarea mimologică a polisemiei, a analogiilor fonice sau grafice dintre cuvinte, a semantismului terminologiei gramaticale, a etimologiilor, exploatarea fabulei mitologice ca referent și principiu constructiv, toate aceste procedee privilegiate de poet pentru a provoca adecvarea cuvintelor la lucruri , pentru a instaura textul-obiect, autonom și echivalent obiectului său, sînt riguros selectate și analizate de critic, odată cu importantele transferuri de energie semnificantă pe care acestea le comportă.

Densă, pertinentă, supiă și agreabil accesibilă, odată încheiată, această lectură a poemului pongian relansează și înviorează meditația — în aceasta stă, probabil, paradoxul și meritul oricărei lecturi — , sitmulînd revitalizarea, mobilizarea și precizarea unor concepte de (prea) largă circulație („realism", „mimesis", referențial, textual, lectură ...) și contribuind, astfel, la sporirea coeficientului de congruență a discursului critic cu cel poetic.

Elena Brăteanu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

O REVISTĂ UNIVERSITARĂ FRANCEZĂ DE STUDII ROMÂNE: „DIALOGUE" [MONTPELLIER]

La Montpellier, unde există de mai multă vreme forme de învățământ universitar consacrat studierii limbii, literaturii și civilizației române (animatorul lor, pînă la moartea sa: 1975, a fost profesorul Louis Michel, dialectolog și fonetician reputat, cunoscător rafinat al operei lui Eminescu, Creangă, Ion Barbu, Sadoveanu), apare de cîțiva ani o revistă universitară de studii române: „Dialogue", editată de „Groupe d'Etudes Roumaines" [G.E.R.,], unitate de cercetare în domeniul românisticii constituită în 1976 la Universitatea „Paul Valéry" (Montpellier III).

Primul număr, apărut în 1978, a fost închinat sărbătoririi a 60 de ani de la marea Unire din 1918 a Transilvaniei și Banatului cu România, investigînd — nu întîmplător — opera lui Rebreanu. Deschis de saluturile profesorilor André Martel și Mihai Todosia, rectori ai Universităților înfrățite din Montpellier și Iași (care subliniază un spirit, un climat: *Ouverture latine* și, respectiv, o idee activă: *Une noble initiative*, din a căror întîlnire s-a născut „Dialogue"), numărul 1 al revistei grupează în peste 80 pagini, din totalul de 126, șase *perspective asupra lui Rebreanu*, studii și eseuri critice care fie abordează marile romane rebreeaniene, fie propun puncte de vedere privind probleme specifice ridicate de opera scriitorului român, studiat cu finețe interpretativă: Nicolae Manolescu discută, cu referire la *Ion*, implicațiile poeticii realiste la Rebreanu și mai ales spiritul „finalist" al decupajului compozițional în eseul *Le modèle du monde*. Despre *Pădurea spînzuraților* scriu, răspunzînd ideii de *dialog* din numele însuși al publicației, Const. Ciopraga (*Rebreanu, fondateur du roman roumain moderne*, analiză a sensului politic dar și a celui existențial, întrunite în destinul lui Apostol Bologa) și Jean Lacroix, italienist și comparatist care face în *Le processus de métaphorisation dans la fiction romanesque de L. Rebreanu: le cas de „La Forêt des Pendus"* un studiu minuțios, extrem de atent la nuanțe, al „procesului de metamorfozare" „din romanul rebreanian, relevînd constantele stilistico-semantice ale textului, tipurile dominante de expresie metaforică și valorile lor de sens, care probează — cel puțin în acest roman — o îndepărtare de „epicul" despersonalizator, ca și de „clișeul" (în plan stilistic) realist, indicînd o sinteză aparte de proiecție a psihologului și sugestii de ordin simbolic. Cel care semnează aceste rînduri publică o interpretare a *Răscoalei* (*Un romancier aux confins du „roman"*) din unghiul unei poetici a romanului „multimii", spre care merg aspirațiile împlinite ale romancierului, construcția ultimei mari opere a lui Rebreanu avînd o valoare semantică substanțială demonstrată în studiu, ea indicînd totodată unul din marile eforturi creatoare, vizînd astfel, în secolul nostru, în lume, lărgirea tiparelor tradiționale („roman") dincolo de „frontierele" obișnuite ale genului. *L'autre école ou le silence rompu* de Gilbert Fabre detectează la Ion Ghica (*Școala acum 50 de ani*) și Rebreanu (în *Ion*) semnele unei rezistențe la primejdia deznaționalizării (culturale și nu numai) prin afirmarea, pe deasupra circumstanțelor și a dificultăților, a spiritului limbii române. În sfîrșit, Marin Beșteliu pledează în *Liviu Rebreanu et le Naturalisme* pentru o înțelegere mai suplă, fără prejudecăți a acestei relații, care a avut rolul cel important în formarea scriitorului. Sub rubrica „Recherches sur la littérature orale", două studii aparținînd profesorului lionez Jacques Goudet (*Sémiotique de l'invocation au végétal dans certaines formes de poésie populaire*), și tînărului universitar din Montpellier, bun cunoscător al folclorului românesc, Jacques Bouët (*Humour de l',,oralité" et humour de l'écriture — I*), iar la „Points de vue roumains sur . ." (rubrică răspunzînd simbolic preocupărilor franceze pentru valori de cultură românești) Val Panaitescu scrie despre *La part du rêve chez Queneau*, făcînd dovadă, chiar în revistă, a nivelului înalt la care se situează contribuțiile critice de la noi asupra literaturii franceze.

Coordonat, ca și numărul 1, de Nicolae Crețu, numărul dublu 2/3, apărut în 1979, este consacrat lui *Lucian Blaga — poète*, reunind două sinteze critice de Nicolae Balotă (*Blaga poète orphique*) și Const. Ciopraga (*Le poète et la condition humaine*), cunoscute în țară în versiunea românească, două interpretări de texte, una — în perspectivă semiotică — de Paul Miclău (*Le temps intérieur du signe poétique chez Blaga*, cu referire la *Tămîie și fulger*) și o alta, comentînd semantica structurii de simboluri, de Gisèle Crivella („*Les Runes*" *de Lucian Balga*) cărora li se alătură articolele *L. Blaga et l'Italie* de Mariano Baffi, traducătorul lui Blaga în italiană, și *L. Blaga par lui-même* de Al. Husar. La alte rubrici, sub semnătura lui J. Bouët, *L. Blaga et la tradition orale*, a lui

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 643—645, București, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Gh. Haș, a soților Georges și Ilinca Barthouil, se publică cronici la tălmăcirea lui Blaga în franceză realizată de Paul Miclău. Aceste exigente analize ale „soluțiilor" date de traducători problemelor de transpunere a poeziei dintr-o limbă în alta pot fi foarte utile tălmăcitorilor și editurilor care fac nobile eforturi în această direcție. Numărul se încheie cu *Lisibilité et motivation chez Gide* [La „Points de vue roumains sur . . ."], eseu în care Al. Călinescu face o lectură la *Les Faux-Monnayeurs* din perspectiva unei critici nuanțate, înarmată cu „reperele" poeticii romanului, dar receptivă la identitatea artistică a operei comentate, și cu un compte-rendu, pătrunzător și substanțial, de Adrien Roig (cunoscut specialist, profesor de portugheză la Universitatea din Montpellier) la cartea Elenei Bălan-Osiac *La solitude nostalgique dans la poésie roumaine, espagnole et portugaise* (versiunea franceză — „Minerva", 1977).

Întrucît ultimul număr (dublu: 4/5—1980) apărut, pe tema *Le merveilleux dans la tradition orale roumaine (I)* va avea o continuare în numărul aflat sub tipar în prezent *(Le merveilleux...II)*, ambele coordonate de Jacques Bouët, amintim aici doar numele principalilor colaboratori ai primei părți: Val. Cordun, I. P. Culianu, P. Ursache, J. Bouët, H. Combes-Lenz, D. Musset. Sînt în pregătire numere despre avangarda românească, despre Mircea Eliade, Camil Petrescu, *Romancieri români de azi*. Comitetul de redacție (format din N. Crețu, J. Bouet, M. Beștellu, J. Lacroix, H. Combes-Lenz), colaboratorii și Universitățile înfrățite din Montpellier și Iași merită toată prețuirea și atenția pe care un astfel de *dialog* cultural româno—francez le impun, ca idee și realizare.

Nicolae Crețu

„Secolul 20" (nr. 7—8—9/1980)

Cu recentul volum intitulat *Europa—dimensiuni morale și permanențe*, prestigioasa revistă de literatură universală editată de Uniunea Scriitorilor din R. S. România își confirmă nu numai aleasa ținută intelectuală ci și ancorarea fermă în actualitatea profundă a vieții literare românești.

Este evident pentru oricine că asistăm în prezent la o cotitură radicală a istoriei noastre literare: abordarea în spirit diacronic a raportărilor literaturii române la cea europeană a depășit definitiv atît etapa comparatismului mecanic cît și pe cea a diviziunilor simpliste și interpretărilor unilaterale iar interesul unanim se îndreaptă tot mai vizibil spre descifrarea acelor atitudini implicite ale culturii care se pot construi în resorturi relevante pentru o istorie a mentalităților. Una din cele mai remarcabile apariții ale anului editorial 1981, cartea criticului Mircea Martin intitulată *G. Călinescu și „complexele" literaturii române*, a impus un concept, demonstrînd totodată că asumarea complexelor de inferioritate care însoțesc evoluția literaturii române este indispensabilă astăzi conștiinței de sine a acestei literaturi. Desigur, la originea acestor „complexe", acestor obsedante raportări la realizările și la dinamica altor culturi, stă contactul cu spiritul european, descoperirea Europei coincizînd pentru români cu descoperirea propriei identități și jucînd un rol decisiv în delimitarea unui profil specific; nu se poate nega că aceste „complexe" ale culturii românești sînt complexele integrării ei europene.

Tentativa de a schița, din perspectiva spiritualității românești, o viziune contemporană a Europei ca focar de cultură și civilizație îmbracă așadar semnificații adînci și implică mari răspunderi.

Propunîndu-și să ducă mai departe pe încă cîteva numere tema spiritului european și a configurărilor sale artistice, revista „Secolul 20" a optat, în această primă sinteză, pentru o prezentare din unghiuri multiple a conceptului de Europa, acordînd spații ample atît glosselor semnate de Paul Valéry, André Gide, José Ortega y Gasset, T. S. Eliot, Andrei Belîi, Thomas Mann, Fernand Braudel, cît și contribuțiile inedite, dintre care se remarcă eseul lui Mihai Șora, intitulat *Unitas in pluralitate ou l'Europe en son entier*. O secțiune de comentarii critice este dedicată marilor personificări literare europene; concepută cu admirabil spirit de selecție, ea cuprinde între altele, capitolul final din eseul *Ghid pentru cititorul lui Don Quijote* al marelui umanist contemporan Salvator de Madariaga. Secțiunea intitulată *Lectură și creație în perspectivă românească* readuce în actualitate un eseu al lui Mircea Eliade despre *Camoens și Eminescu* care atinge cîteva din problemele de totdeauna ale criticii literare românești, în special raportul specificului național cu universalitatea creației poetice. Se detașează vizibil, din atît de compactul sumar al acestui număr, grupajul de scrieri ale lui Martin Heidegger, în excelenta traducere a lui Gabriel Liiceanu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

O astfel de temă majoră cum este cea a dimensiunilor umanismului european îndreptățește din partea cititorilor mari speranțe; fără îndoială, sarcina pe care și-a asumat-o revista „Secolul 20" inaugurînd dezbaterea de idei asupra spiritului european depășește posibilitățile de spațiu ale unui singur număr, însă putem spune de pe acum că printre remarcabilele sale fapte de cultură din ultimii ani „Secolul 20" a înscris o mare reușită.

Corina Popescu

„Studii de literatură universală", XXI, 1980, 159 p.

Aflat în al 21-lea an al apariției sale, caietul de studii de literatură universală editat de Societatea de științe filologice din R.S.România își structurează în cîteva grupaje tematice cele 25 de studii și articole de specialitate, a căror diversitate și bogăție de informații și comentarii constituie una din rațiunile prestigiului tradițional științific al publicației.

Cele cinci rubrici mari care determină profilul numărului pe 1980: Eminesciana; Aniversări; Panoramic. Sinteze, Curente, Direcții; Perspective; Noua Critică; Profil dau posibilitatea multor autori, cadre didactice, cercetători să-și valorifice investigațiile profesionale în diferite domenii: exegeză de text, analiză de traduceri, literatură comparată, comentariu teoretic, dezbatere critică, istorie literară, sinteze. Semnatarii sînt fie nume binecunoscute ale vieții noastre literare și universitare, fie tineri a căror seriozitate este demonstrată de rigoarea și pertinența abordării problemelor respective. Se remarcă în culegerea de pe acest an opțiunea redactorilor pentru articole mai scurte, care să permită publicarea mai multor titluri în același spațiu tipografic și care să solicite condensarea considerațiilor spre beneficiul celor interesați nu atît de tratarea exhaustivă a unei teme, cît de un unghi de vedere personal asupra ei.

Ar fi dificil să operăm o selecție valorică printre articolele publicate, întrucît fiecare în aria sa este o contribuție la cunoașterea mai aprofundată a diferitelor probleme: Eminescu și romantismul englez, Dostoievski și literatura americană, poetica lui Flaubert, receptarea unor scriitori români în străinătate, precizări de literatură spaniolă și portugheză, structuri compoziționale în noul roman american, apartenența specifică a operei lui La Rouchefoucauld etc. Se cuvine un cuvînt de apreciere accentuată articolelor din grupajul aniversărilor, care nu sînt — și acest lucru pare să fi devenit mai de multă vreme o caracteristică a revistei — simple medalioane de serviciu, fade comemorări recapitulative. Autorii știu că singurul omagiu științific este demonstrarea că opera scriitorului celebrat este actuală, permite adică o lectură a timpului nostru, o descoperire contemporană a unor resorturi pe care exegeții înaintași nu le-au cercetat.

Lăudabilă este de asemenea inițiativa publicației de a oferi fragmente reprezentative din operele unor teoreticieni și critici străini în traduceri însoțite uneori de comentarii introductive sau explicative. De data aceasta sînt prezentați Georges Poulet, Michael Riffaterre și Harold Bloom prin texte originale. I. A. Richards și din nou Poulet prin discuția unor specialiști români.

Îmbinînd astfel tratările tradiționale ale unor subiecte, ceea ce nu înseamnă un mod perimat de a considera lucrurile, cu abordarea novatoare în critica literară, *Studii de literatură universală* se dovedește o justă cumpănă între tendințele diverse care se manifestă în cercetarea noastră literară de acum. O revistă specializată, pe care o consultă cu profit mai multe categorii de cititori — de la universitari la elevi de liceu — publicația Societății de științe filologice și-a asigurat un loc cu totul onorabil în viața literară a țării, fiind dealtfel și un instrument didactic de mare utilitate celor care se pregătesc să devină umaniștii de mîine.

Ileana Verzea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În zilele de 12—14 iunie 1981, Consiliul Județean al Educației Politice și Culturii Socialiste din Tulcea, împreună cu Inspectoratul județean local și cu Casa personalului didactic din același oraș au organizat, în cadrul Ediției a III-a a Festivalului Național „Cîntarea României", o amplă sesiune de comunicări științifice intitulată: *Panait Cerna — Omul și opera, 1881—1981* și consacrată sărbătoririi Centenarului de la nașterea poetului. Pe lîngă numeroși profesori, cadre didactice universitare, poeți, ziariști, care au participat cu comunicări la cele trei secții ale Centenarului, au fost invitați și patru cercetători din Institutul „G. Călinescu". Astfel, dr. Rodica Florea a expus comunicarea, *Etapa berlineză a lui Panait Cerna; corespondența cu Paul Zarifopol și Ion Luca Caragiale*, dr. Dorina Grăsoiu a vorbit despre *Relațiile dintre Panait Cerna și Titu Maiorescu*, dr. Ionel Oprișan s-a ocupat de *Panait Cerna — revelația corespondenței*, iar dr. Adriana Mitescu și-a intitulat comunicarea *Conceptul de poezie națională la Panait Cerna*. Sesiunea de comunicări a fost urmată de o excursie de documentare științifică la monumentele arheologice și istorice din județ, de vizitarea Casei memoriale „Panait Cerna" din comuna Cerna, precum și de vizitarea expoziției documentare organizată la Liceul „Nicolae Bălcescu" din Brăila.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BALGARO—rum"nski literaturni vzaimootnošenija prez XIX vek. Redakcionna kolegija: B. Angelov, I. Konev, I. Klimija, K. Veliki, M. Angelesku, P. Rusev (ottovoren redaktor), Sofija, Izd na B"lgarskata akademija na naukite, 1980, 316 p. (B"lgarskata akademija na naukite. Institut za literatura. Akademija na obščestvenite i politčeskite nauki na Socialistčeska Republika Rum"nija. Institut za literaturna istorija i teorija „G. K"linesku").

BIBLIOTECA universitară — laborator de muncă intelectuală. Lucrările celui de-al II-lea simpozion din 25—26 noiembrie 1977. Coordonator și Cuvînt înainte: Ion Stoica. Redactor: Lucia Barău, Laura Georgescu, Victoria Vulpe. București, [f. e.] 1979, 484 p. (Biblioteca centrală universitară. București.)

CAIET de lucrări nr. 1, martie 1981 [Marian Popescu, Tania Radu, Irina Coroiu, Corina Popescu, Dan C. Mihăilescu, Andreea Vlădescu, Mariana Popescu și Monica Ioanid]. Coordonare și prefață: Vicu Mîndra, secretar responsabil: Dan C. Mihăilescu, București, [f. e.], 1981, 111 p. multigr. (Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română, Cercul de istoria dramaturgiei și dramaturgie comparată).

CAIET de traduceri, nr. 1, martie 1981 [Jean Cocteau, Jean Genet, Miguel de Unamuno, John Gassner, Vivian Mercier, Raymond Bayer]. Coordonator: Vicu Mîndra, secretar responsabil: Dan C. Mihăilescu, București, [f. e.], 1981, 107 p. multigr. (Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română. Cercul de istoria dramaturgiei și dramaturgie comparată).

FALK, Eugene H., *The Poetics of Roman Ingarden* by: ..., Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1981, X + 214 p.

MIOC, Simion, *Structuri literare*, Timișoara, Edit. Facla, 1981, 168 p.

REALLEXICON der deutschen Literaturgeschichte begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler. 2 Auflage, 4 Band, 5—6 Lieferung (Teufelliteratur — Trivialliteratur). Herausgegeben von Klaus Kanzog und Achim Masser. Redaktion: Dorothea Kanzog, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 1981, p. 385—576 cu col.

REFERINȚE de estetică și teorie literară 1972—1976. Indice de semnalare a articolelor apărute în publicațiile periodice din țară. Lucrare întocmită în cadrul serviciului bibliografic al B.C.U. Cluj—Napoca de Cornelia Vaida, Monica Gădăleanu, Ana Mihu și Susana Olchváry, vol. 1—2, Cluj-Napoca, [f. e.], 1979, X, + 1117 p. multigr. (Biblioteca centrală universitară Cluj-Napoca. Serviciul bibliografic.) (vol. I, A—POV, X + 562 p.; vol. II, POZ—Z, p. 563—1116).

Publicații periodice

ANGLIA

The Modern Language Review, London, 1981, vol. 76, Part. 2.

CANADA

Canadian Review of Comparative Literatures — Revue Canadienne de Littérature Comparée, Edmonton, 1980, vol. VII, nr. 3. (Revue des revues).

CEHOSLOVACIA

Český jazyk a literatura, XXX (1979—1980), nr. 1, 9—10.
Slavia časopis pro slovanskou filologii, Praha, XLIX (1980), Sešit 1—2.

CHINA

Chinese Literature, Beijing, 1981, nr. 3—5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FRANȚA

Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, 81 (1981) nr. 3.

R. F. GERMANIA

Germanisch—Romanische Monatsschrift (Neue Folge), Heidelberg, 1980, Band 30, Heft 4.
Zeitschrift für kulturaustausch, Stuttgart, 31 (1981), 1 Vj.

GRECIA

Balkan Studies, Thessaloniki, 1980, vol. 21, nr. 2.

ITALIA

Libri e riviste d'Italia, Roma, XXXII (1980), nr. 363—366.
Livres et revues d'Italie, Rome, XXII (1979), nr. 3—4.

JAPONIA

The Tsuda Review, Tokyo, 1980, nr. 2. Commemorating the 80 th Anniversary of the Founding of the College.

IUGOSLAVIA

Jezik in slovostvo, Ljubljana, XXVI (1980—1981), št. 6.

POLONIA

Dialog, Warszawa, XXV (1980), nr. 9 (293) — 12 (296); XXVI (1981), nr. 1 (297) — 3 (299).
Kwartalnik neofilogiczny, Warszawa, XXVII (1981), Zeszyt 4.
Pamietnik Literacki, Wroclaw ..., LXXI (1980), Zesyt 4.
Twórczość, Wroclaw..., XXXVI (1980), nr. 8 (421)—12 (425); XXXVII (1981), nr. 1 (426) —3 (428).

ROMÂNIA

Analele Universității din Craiova. Seria: Științe filologice, Craiova, VIII (1980).
Ramuri, Craiova, 1981, nr. 5 (203)—6 (204).
Viața românească, București, XXXIII (1980), nr. 12, XXXIV (1981), nr. 1, 5.

U.R.S.S

Russkaja literatura, Leningrad, 1981, nr. 1.
Voprosy literatury, Moskva, 1981, nr. 1—5.

Georgeta Stoia Mănescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetic and folklore. The review publisces studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members on the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages the responsability for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublisched manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the Review.

★

The Review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world with other printed of a similar type.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din lucrările apărute în Editura Academiei R.S. România mai găsiți în librării:

Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, M. Eminescu, *Opere*, VI, 1963, 56 lei.
Sub red. Tudor Vianu, Al. I. Odobescu, *Opere*, I, 1965, 32 lei.
Sub red. Al. Dima, Al. I. Odobescu, *Opere*, 1967, 37 lei.
Sub red. Al. Săndulescu, Duiliu Zamfirescu, *Scrisori inedite*, 1967, 9,25 lei.
Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.
Sub red. Adrian Fochi, I. U. Jarnik, Andrei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.
Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.
I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei.
Sub red. D. M. Pippidi, D. Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.
Sub red. V. Cândea, D. Cantemir, Opere, I, 1974, 36 lei ; IV, 1973, 35 lei.
Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*, III, 1973, 66 lei.

I.P. Informația c. 1600

Lei 25

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro